

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

مدخل إلى أدب الرحلات في عُمان ■ دراسة قواميس البيوغرافيا في عُمان ■ الأدب المقارن جزء من العولمة ■ الكتاب الملعون والاكتشاف الوحشي ■ أركيولوجيا الفرح والحداد ■ الحرب كمحطة قصوى ■ أرض التاريخ أرض القصيدة ■ سيلين العائد بعد غياب ■ بوجدرة المجتزءات الخمسة للصحراء ■ هايدجر: الشعر مسكن الإنسان ■ أحمد بيضون: لقاء الفكر والأدب ■ سيناريو: الجمال الأمريكي.

واقرأ: هنري مور ■ بيسوا ■ عبداللطيف اللعبي ■ غالب هلسا ■ فاروق شوشة ■ علي عبدالله خليفة ■ سمير فريد ■ تهامة الجندي ■ وجدي الأهدل ■ عبدالقادر الغزالي ■ غالية خوجة ■ فاطمة الشيدي ■ عبدالقادر الحصني ■ حسن بحراوي ■ خالد المعالي ■ عناية جابر ■ محمد الصالح العياري ■ أحمد العجمي ■ جورج أورويل ■ فيليب سوليزر ■ فيليب جاكوتي... وأسماء وموضوعات أخرى... ←

العدد الخامس والثلاثون - يوليو ٢٠٠٣- جمادى الأولى ١٤٢٤ هـ



العدد الخامس والثلاثون

يوليو ٢٠٠٣م - جمادى الأولى ١٤٢٤هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



أمل دنقل:

من الصعيد الأعلى إلى غرفة رقم ٨

لم يكن أمل دنقل، ذلك القادم من الصعيد الأعلى بمصر، وما يحمله ذلك الصعيد من أثقال عنفٍ وثأر، وبدايات تقدّم ملتبسة، وما يحمله من هوامٍ ونأْي، يشبه بلدانا عربية قصيّة، في تركيبته على أكثر من وجه، كما يرتسم في مخيلتي.

لم يكن بداية إلا صدى ذلك الصعيد ورجْعه وحنينه وصدقه حدّ عري النصل ومضائه. والذي سيكون رافداً من روافد الشعر المصري والعربي، تأسيساً على تلك الخصائص والمناحي ذات النزوع الحرّ، الكاشف والحاد؛ رغم تمركزه في جملة وايقاع تفعيليين، ذلك الايقاع المتاخم لأفق النثر والمخترق لرحاب حريته المتعدّدة المشارب والمصبّات. فليس ثمة وقار الوزن ونصاب نظامه المسبق المتداول؛ هناك لعب من نوع آخر، مفتوح على الحياة بأشلائها وحطامها اليومي والرمزي في هذا الشعر.

لم يكن أمل دنقل بعدَته تلك، وهواجسه وانفلاته أمام إيقاع المدينة القاهري المتراكم والمقولب في نواح شتى، منذ أزمنة بعيدة في الكتابة والذاكرة، لم يكن، في ظل المناخ الثقافي والشعري المهيمن، أن ينصاع، ويتبنى عناصر ذلك المناخ وأجوائه ومعطياته، كان عليه بالضرورة العضويّة وبطبيعة تكوينه وأصالته الابداعية والفطريّة، أن ينشقّ ويمرق عن مركب الثقافة الرسميّة وغير الرسميّة، ويكون ذلك الصعلوك النموذجي الصاخب حتى في صمته، وهو يجول في ليل هذه المدينة المتموّج بالجمال والأصدقاء والتناقضات والأحلام المجهضة، التي بدأت تأخذ شكلاً آخر في مخيّلته ووجدانه.. وهو إذ يذرع ليل القاهرة مع يحيى الطاهر عبدالله ونجيب سرور وغيرهم من ذلك الجيل المنكوب بالألم الاجتماعي والوجودي... أستطيع الآن، أن أتبيّنهم في الضوء الخافت للغياب، مع رفاق لهم يحتلون أرصفة العالم في آصرة روحيّة، أن أتبيّن أحذيتهم وهي تفركش ليل المدن بالرفض والسخرية والتدمير؛ متأملين الجمال ونقيضه والقيم التي بدأت تعممها عهود الانحطاط العربي. وذلك الصدق الخبيئ المتواري خلف حجاب الألم والمعاناة اليوميّة للبسطاء والهامشيّين.

كان أمل دنقل يحاول الغَرْف من طين المدينة ودخانها ومخلوقاتها، ومن ذاكرته الصعيديّة الشرسة ومن التاريخ، طبيعة «مشروعه» الشعري الذي سيكونه لاحقاً.. لم يكن دنقل في رحلته من الصعيد الأعلى إلى القاهرة على قلة أدواته الثقافية والمعرفيّة، في ذلك العمر المبكر والذي سيقصفه الموتُ على نحو مبكّر أيضا، مصدوماً بهذه المدينة المدهشة كما جرت العادة عند كثيرين، ارتدوا إلى ما يشبه الحنين الريفي المبسّط، وإنما اتخذ منذ البداية موقفاً صِداميا يصل حدّ العدوانيّة، رابطاً قيم المدينة وعناصرها المتغيّرة بأبعادها المصريّة والعربيّة، رائياً عبر أقنعته وأساطيره ما سيؤول إليه الوضع العربي، من رعب وانحدار تتواضع أمامه أعتى المآسي في التاريخ وأكثرها هولاً؛ والتي لم تكن فترة (أمل) إلا النُّذر الأولى إن لم نذهب بعيداً في التاريخ، لهذا الدَّرْك الذي وصلت إلى قعره هذه الأوضاع بتشعباتها وأماكنها المختلفة. كان الواقع

* قدمت في الاحتفالية العشرينية لأمل دنقل- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة.

واستشراف القادم، يضغطان على أعصابه وخياله، أكثر من أي شيء آخر؛ فكان ديوانه الأول عبر قصيدته الشهيرة (زرقاء اليمامة) بما يشبه الصرخة الشعريّة الأولى:

«أيتها العرّافة المقدّسة

جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى

وفوق الجثث المكدّسة

مكسر السيف مغبّر الجبين والأعضاء»

لم يكن (أمل دنقل) شاعراً سياسياً وفق الوعي السائد لهذا المصطلح ومن على شاكلته. ليس لأنه قال شعراً في الحب والموت والطفولة، فمثل هذا الرسم والتصنيف لا يليق بإنجازه الابداعي. ولا بإنجاز أي شاعر حقيقي كان شاعر أبعاد وفضاءات. كان التاريخ بالمعنى العميق، هاجساً أساسياً في مساره، تاريخ الفرد المندغم بتاريخ الجماعة اندغام الخاص بالعام، من غير تنظيرات أو فواصل مصطنعة. كان معفّراً بتراب الأرض ووحل التاريخ.

أليس الشعر هو التاريخ نفسه بأدوات الخيال والوجدان، أليس الشعر هو تلك السيرة الخاصة للذات وتمزقاتها في مرآة حركة الزمن والتاريخ، كل حسب رؤيته وأسلوبه؟ كان الشعر لدى (أمل) قراءة للمعيش ونبوءة بالقادم ، لكنه من فرط توحّده بنبض المكان والبشر والأشياء، ليست نبوءة المتعالي أو المتعالم، ليس قديساً أعلى مرتبة من سائر الناس. كان أكثر بساطة وصدقاً، ذلك الصدق الذي وحدَ الكتابة والسلوك، حتى الوصول الى مشارف الانتحار وبهجة الضفاف الأخرى، كأنما هذا الجنوبي، كائن السلالات الناريّة لا يستقر إلا على القلق والرفض.

«لا تدخلوا معمدانيّة الماء

بل معمدانيّة النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب»

❊ ❊ ❊

تشرد الشاعر الجنوبي في واقع الحياة اليوميّة بتفاصيلها، كما تشرد في الكتابة وسط زوابع رموزه وأساطيره وأقنعته. من العصر الفرعوني حتى العهود العربيّة اللاحقة، إلى الراهن والطفولة الجنوبيّة التي تهيمن على الشاعر أكثر وهو على عتبات النهاية في (غرفة رقم٨). عبر هذا الترحّل في المكان والزمان الشعريّين، أخضع أمل دنقل تلك الأزمنة بشخوصها وشعائرها لما يرتئيه من معضلات واقعه وزمنه. فكان الواقع العربي معروضاً في الضوء الباهر للتاريخ؛ فيما يشبه الدراما المسرحيّة حيث الماضي والحاضر يتبادلان الأدوار والمواقع، في لعبة أقنعة محبوكة لصنيع الفنّان وقدرته على إدارة المصائر والانقلابات في الذات والتاريخ. لعبة تنزف مفارقة وألماً، وتفيض حناناً، وهو ما يكشف عنه الشاعر حتى في هيجان الغضب والاحباط.

«لو كنتُ ريحاً لاختنقتم حين لا تهب

لو كنت نوحاً فوق لجة الطوفان؛

طردتكم من السفينة

لو كنت نيرون لطهرّت قلوبكم على ألسنة اللهب

لكنني أحبكم...»

تذكرنا هذه العبارة، بعبارة (آخاب) بطل رواية (موبي ديك) «لو كنت ريحاً لن أهبّ على هذا العالم» مثل هذه المقاطع والقصائد العنيفة يمتلئ بها المتن الشعري، إن لم تكن لُحمته وسُداه. فهناك المدن التي يتقاذفها القراصنة المخمورون كما يتقاذفون زجاجة الخمر بين أقدامهم. حتى في مواقف الحب، هناك نوع من عنف خبيئ ورغبة تدمير. انه الارتطام بالعالم وقيمه وأنماطه.

من جغرافية الآلهة الفرعونية ورموزها المتصادمة في السموّ ونقيضه، في حلم العدالة والظلم الساحق والعبوديّة، تمضي رحلة النص الباحث عن ذاته وهويّته بتجلياتهما المختلفة؛ حتى زرقاء اليمامة وحرب البسوس ... الخ.

تتبدل الأقنعة والعصور، لكنّ روح النص وهواجسه وأحلامه وانكساراته، تبقى واحدة، في منعرجات هذه الرحلة المرهقة.. البحث عن المعنى في ظلمات العدَم الماثل دائماً. وفي محطات هذا الترحال، تستوي لغة التعبير

الشعري وتنضج من محطة إلى أخرى، ليس بالضرورة في خط تصاعدي، لكن (زرقاء اليمامة) حيث الشاعر ما زال يختبر أدواته وموهبته الأكيدة، ليست هي (حرب البسوس) ذات البناء الأكثر تركيباً وتعقيداً بالمعنى الفني، مشدودةً إلى عصب الفن الكبير:

«هل تترّنم قيثارة الصمت

إلا إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبيّة

والصدر حتى متى يتحمّل أن يحبس القلب..

قلبي الذي يشبه الطائر الدمويّ الشريد»

وصولاً إلى المحطة الأخيرة الأكثر خطورة حياة وشعرا، في (غرفة رقم٨) وهنا تبدو مفارقة أخرى في رحلة المفارقات الشعريّة عند دنقل، مفارقة تبدو قليلة في تاريخ الابداع والمبدعين؛ وهي الكتابة على عتبة الموت الفيزيقيّ القادم حتماً، حيث الشخص الموشك على الإنطفاء النهائي، ينهي مسار تحديّاته للحياة والزمن ويستكين الى قدره؛ وإذا ثمة كتابة فليست أكثر من شكوى قدريّة وبوح واسترحام بالمعنى البائس الذي يرتد إليه الكائن في لحظة الانكسار النهائي. في (غرفة رقم٨) نقرأ كتابة مختلفة، استمراراً للرحلة الابداعية برهافة واشراق أكبر. خفَت تلك الجلَبة في النص، وتعمق مكانها تأمل وجودي أكثر حضورا عن ذي قبل في الحياة والموت والطبيعة. ثمة تقطير اللغة وكثافتها.

يبدو أن شبح الموت المحدِق، لم يزده إلا توقداً وإبداعاً، وفي السياق نفسه يتم استدعاء طفولة ووجوهٍ، أضحت بعيدة ومكتنفة بالغموض.

وأصدقاء وأماكن ومقاهٍ كانت مراتع الشاعر، يتم استحضارها، عبر حركاتها وتلويحاتها الطيفيّة الآخذة في النأي والاختفاء.

«هل أنا كنت طفلاً

أم ان الذي كان طفلاً سواي؟

هذه الصورة العائليّة

كان أبي جالساً وأنا واقف تتدلى يداي

رفسة من فرس

تركت في جبيني شجاً وعلمت القلب أن يحترس»

وإلى ذلك الاستحضار للمكان القصيّ ومن ظلال الأعماق، سيكون المشهد الحسيّ الماثل بتفاصيله وشخوصه وألوانه، هو الآخر وقود الشعر في هذه التجربة الأخيرة، من غرفة العمليّات ونقاب الأطباء، ولون السرير الذي أضحى قبراً، المشهد الذي يكتسحه البياض، عدا المعزّين بالسواد كالعادة. وهو ما يأخذ بحِيرة الشاعر، إذ يتساءل، هل السواد

«هو لون النجاة من الموت

لون التميمة ضد الزمن؟!»

يمضي الشاعر في تأمل الموت من خلال المشهد المحيط، على أكثر من وجه والتقاطة بالغة الذكاء. وكأن الميّت ليس هو، كأنه شخص آخر يتأمل في مرآة غيابه الوشيك ذاته والزمن والزهور، الطيور والخيول التي أصبحت للترفيه السياحي، في الظلال الباردة للمتاحف وفوق حلبات سباق المترَفين، بعد أن كانت بريّة، كالناس، وكانت تبني الممالك والسموّ النبيل. صارت مدجّنة ذليلة مثل بشر هذا الزمان. مشاهد ومقاطع أنى للذاكرة أن تغادر أو تنسى ذلك التأثير السحريّ الآسر:

«تتحدث لي الزهرات الجميلة

أنَّ أعينها اتسعت – دهشة –

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة»

في حواره مع باقة الزهور التي جاءته كهدية أمنية بالشفاء الذي أصبح مستحيلاً، كيف قطعتْ تلك الزهور، مشوار موتها المرعب، كيف تجود له بحنانها «بأنفاسها الأخيرة». نوع من أنسنة الطبيعة. فحين يبدأ البشر في التلاشي والاضمحلال والابادات الروحيّة والأخلاقية، تحل الطبيعة – أمُنا الحنون – بحيواتها وجمالها الصامت، بفراغها الأكثر اكتنازاً بالأسرار.

«رفرف
فليس أمامك–
والبشر المستبيحون والمستباحو– صاحون
ليس أمامك إلا الفرار
الفرار الذي يتجدّد كل صباح»
هذه الأنسنة للطبيعة وتوجيه الخطاب الشعري نحوها، في حوار مرير، يرى الشاعر في مرآته، صور الموت القادم، وصور العدوان البشري. كل شيء آيل للزوال والانتهاء، وهذا أكثر نبلاً، وفق رؤية الشاعر، قبل أن يستباح مثلما أستبيح الصقر، صقر قريش..

دائما هناك ذلك التوّحد، بين الموت الفردي والموت الجماعي؛ بين الراهن والتاريخ، وحدة مصير لا تنفصم عُراها بين أعضاء هذا الجسد المثخَن بالجراح، حتى في اللحظة الشخصية الحرجة. رغم أن دنقل في ديوانه الأخير، يقف مع الموت في مواجهة حاسمة ونهائية، مما يدفعه الى استبطان الذات والوجود إلى الإنغمار في الأعماق الجوانيّة لمسيرة الكائن على هذه الأرض. هنا يحتل الداخل مساحة أكبر من الخارج، إذا صحّت هذه الثنائيّة، وهي ربما صحيحة في تناول نتاجات شعريّة وابداعيّة بعينها وليست بإطلاق.

في سياق أنسنة الطبيعة، يتأنسن الموت ويفقد خشيته ورعبه الميتافيزقيّين، ويضحى كائناً أليفا طبيعيّاً، وكأنما الإرث الفرعوني الموغل في ازدراء الحياة العابرة، يمارس سطوته بشكلٍ لا واعٍ، على الشاعر، لكن من غير ذلك البعد الإيماني البديل، الذي يجعله مشدوداً إلى «بين الحق والخلود والأبديّة».

❊ ❊ ❊

أمل دنقل الذي دفع بالعبارة الشعريّة العربيّة ذات الهاجس التاريخي والميثولوجي، إلى مشارف جديدة، ولم تغره تلك التهويمات اللفظيّة التي أخذت في الانتشار، والتي تتوسل الإدهاش البراني وما يحتويه من فقرٍ روحي ودلالي..

أمل دنقل بمنحى ما تقدم، وغيره بالطبع، شاعر بالغ الثراء والموهبة، رغم اختلاف الرؤى والخيارات، لكنه «ليس العبقريّة التي نحتاج إلى ألف عام من الآن، إلى مسافة تماما كالتي كانت بين المتنبي ودنقل، سنظل ننتظرها».

كما عبر كاتب كبير، إلا إذا اعتبرنا ذلك نوعاً من المبالغات التي تنتشر هذه الأيام بصورة أكبر ولا نستطيع التفريق بين هَزَلها وجدّها.

أمل دنقل ليس ضمن هذا التقييم الطريف، وليس هو « الذي فقد الشعر المصري بغيابه– أمله في تطور الخطوة التالية لصلاح عبدالصبور تطورا حاسما» كما عبّر شاعر كبير أيضا. الشعريّة المصريّة ما تفتئ تتناسل أجيالاً وأساليب وطرائق تعبير.

❊ ❊ ❊

أخيرا ونحن نحتفي بالذكرى العشرين لأمل دنقل، في هذه اللحظة المفصليّة، التي توغل فيها الحضارة في مهاوٍ بربريّة تكنولوجيّة حديثة، يحسن أن نذكّر بمقولة الفرنسي ذي الأصل الروماني (سيوران) بأن (هتلر) و(ستالين)– مع الاحتفاظ بالفروق– ليسا إلا أطفالاً في جوقة موسيقيّة، بالنسبة للقرن الذي نعيش بداياته البشعة، وقد أطبق طغاته وجهلته على رقَبَة العالم والكون.

أما عربيًا، فقد وصل الوضع إلى ما هو عليه، إلى آخر الشوط، في تغذية جلاديه وقَتلته، بالمال والدم واللحم الحي، كي يكون لقمة سائغة، من غير أبسط غصة في فم القاتل والجلاّد. ابتلاع الفريسة بسلاسة بالغة، وهو ما لم يعرف له التاريخ مثيلاً حتى في أقصى العهود عبوديّة وانحطاطاً.

هل نردد ما كتبه (دانتي) على باب جحيمه «اخلعوا كل رجاء فأنتم على أبواب الجحيم؟» لكننا في قلب الجحيم حقاً، في قلب الربع الخالي، حيث يضيع الدليل، ولا يتبقىَ من القافلة إلا كلبها الجريح، ينبح في عَتْم الأبديّة.

ربما من هناك يبزغ معنى مختلفاً للوجود.

عواء الذئب

• إلى محمد لطفي اليوسفي

الذئب يعضُّ نواجذه
الذئب الراكض على سفوح الجبل الأخضر
أو في ذرى الهملايا
وعلى ضفاف البحيرات الكبرى

الذئب
صرخةُ الذئب التي صُنعتْ من صدقٍ ومحبّة
كامرأةٍ جرَفها جنون الحبّ
فتاهتْ في مهاويه السحيقة

الذئب الناعسُ على السفوح الملتهبة
يفتح عيناً كي يرى العالم الدامي
فيغلقها ليدخل فردوس أحلامه وبهاء رؤاه.
في الظلام الغزير يستقصي الأماكن والبلاد

الأماكن التي عَبرتها قدماه
يشتمّ الرائحة ، يرى عائلةَ الذئاب
والحليب المدلوق على مواقد الشتاء
يتذكرّ أنثاه الأولى
هي التي سكَبتْ الحليب على الموقد
هي التي رفستْه قبل أن تذهب في غياهب الجنس
هي التي قادته إلى حتفه
ليُبعثَ من نظرة ذئبة عاشقة.

الذئب الراكض قرب أنهار الأمازون
في سهوب سيبيريا
أو القرى الغائرة في كهوف الجبال
حين نسمع غناءه يهدهد أحلامنا
في المنام،
القمر الساطع على شرفة الطين
الأطفال على أسرّتهم ،
الذئاب تتجوّل سعيدةً في الردهات ،
أطيافها تصل القرية
في نفحة من عواء عميق
غناء أطفال مرحين فوق ضفاف
بحيرة مسحورة .

السحَرة ينظرون من نوافذهم
إلى هذه البريّة الشاسعة من الأقمار
ورعاة النجوم لم يعودوا من أسفارهم
مسرّحين النظر إلى آخرهِ
نحو سماواتٍ لا سقف لها ولا ضفاف

بين الفينة والأخرى
يستمعون إلى عواء الذئب
فيستبشرون بدنوّ نجمة الصباح

الرعود تخلع أبواب السماء
النجمة تضيع في عُباب السحاب
ولا شيء يضيء هذا الفضاء الفاحِمَ
عدا تلويحة ضوءٍ
من موقد عواء بعيد.

* * *

على رِسْلك أيها النحيب

أيتها الذئاب

الذكور والإناث الفارهاتُ

فوق مصاطب الأبد

أيها الغيبُ المطْلق غناءه على الذُرى

والقِباب

بإمكاني الآن من مكاني المضجِر

أن أرى القِممَ المتآخية

كعائلةٍ وسط الطوفان

وأرى الذئاب تنحدر جماعاتٍ

نحو البسيطة المأهولة بالمسوخ ،

لكن قبل ذلك

عليّ أن أتخيّل الذئب الوحيد ،

هناك فوق التلَة البعيدة

مصروعاً بالغياب ،

يدور في غضبٍ وشكيمةٍ متْعَبة ،

لقد هلك الحرثُ والنسْلُ

وبقي هكذا

شجرةً يتيمة تنتظر اقتلاع العاصفة

* * *

ذئبُ الفلاة

بمنحيات أضلاعه الناحلة

ضمور إمرأةٍ ربّتْ جسدها في لهبِ الرغبة

ميراث شبقٍ وهيام .

المرأة تنظر في المرايا

تتنزه في حديقة البحر

الذئب في الفلاة ينظر إلى نفسه

كاسراً طوق بشر ومفازات

بخَطْمهِ الأشهب

وعينيه اللامعتين في الظلام

يحدّق في مرآة الصحراء

حيث تسكن المرأة

ويقيم البحر .

* * *

ذئابٌ نائمة

كأنما في وليمة خدرٍ ونعاس ،

حتى توقظها نسمة من جهة الشرق

فتمضي

راكضةً وراء طريدةٍ لا مرئيّة

* * *

ذئابٌ هائئةٌ

بين النوم واليقظة

تحضن جراءها وتحلم ،

وحين تفاجئها الأصوات الغريبة

تنتشرُ

كخليّة نحل بعثرتها أيادٍ بشرية

* * *

خلية النحل تُستفز من مَقيلها

العواء يحتل الأفق

يندفع نحو القرى المجاورة للمغيب

وبصلابة القَدَر واندفاعة الموت ،

تضيء الأنيابُ ليلَ الضحيّة

وتسكت الأصوات

* * *

عشيرة الذئاب المترّحلة

في ضوء الفجر

بين الكثبان والأزمنة

وبذلك الحنين الذي يسرجُ الصحراءَ

بدماء شعوبها البائدة

* * *

سحُبٌ هذه

أم بخار كوكب يتلاشى

مياهٌ سوداء يشربها الذئب .

السواقي جفَت

النخيل جماعات تفنى

أسماك القرش تبتكر طُرقا للانتحار ،

يشاهدها الصيادون ، أسراباً تقذف

زفرتها الأخيرة ، ويتساءلون :

كيف برحتْ مرابعها البعيدة

لماذا اختارت ذئاب البحر ، اليابسةَ لتموت ؟

كل شيء يتداعى

ويزهر الجحيم

والرغبة التي لا حدود لظمئها

تضمحل كذئبٍ على حافة الانقراض

* * *

في ضياء قمر تشريني

ثمة ذئبٌ يعوي

ثعلب الجبال يزحف في الضياء والرمل

نحو الأحواض الملأى بالسائحين

ليموت

بحثاً عن مياهٍ مستحيلة .

* * *

على رِسْلِك يا ذئب أعماقي

يا تِيه القطا

ويا جناح المسافة

شقيق أحشاءٍ بعثرتها الريحُ

فالتأمتْ في صرخة ودِيانك الحصينة ،

في نحيبك الليلي المنتشر

فوق ذؤابات النخل

وعلى شجر الأراك ،

مخدّة نومك الأثيرة

لم تكن جباناً

لكن روحك الكسلى

تنتظر هاتف الافتراس .

منذ بدء الخليقة

وأنت تتجوّل فوق صحراء الجليد

في العصور الطباشيريّة

الأبعد من عمر الآلهة

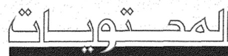
كان الجليدُ وطيور قليلة ترفرف

فوق الغَمْر

كأن الكون المولود من دموعك الثكلى

وقلبكَ الجريح .

سيف الرحبي



المحتويات

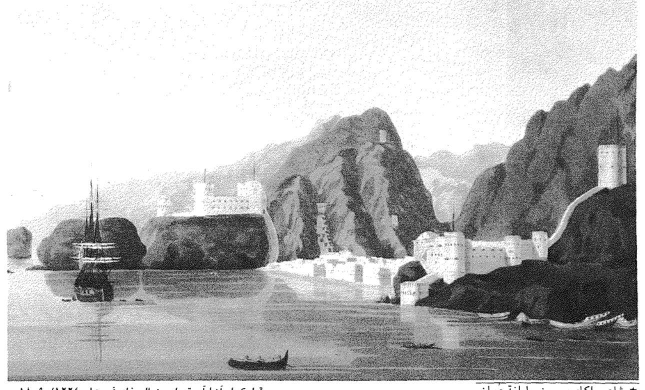
* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من أراء. *

مدخل إلى أدب الرحلات في عُمان

دراسة وصفية للرحالة البريطانيين ١٦٢٦- ١٩٧٠م

هلال الحجري★

تهدف هذه الورقة إلى إنجاز غرضين: أولهما تدشين حقل -يكاد يكون جديدا في الدراسات العربية- وهو أدب الرحلات في عمان. فحسب علمي، ما زال هذا الحقل في عمان مقتصرا على نصوص متناثرة لابن بطوطة وغيره من الجغرافيين العرب مع ذكر عابر لبعض الرحالة الأوروبيين.في حين أن القارئ للوثائق الأجنبية يندهش من وفرة النصوص التي خلفها المستكشفون والرحالة الأوروبيون عن عمان. بل إنني أكاد أجزم بأن ما يعرفه العمانيون والعرب عن عمان وأدغالها التاريخية - في القرنين التاسع عشر والعشرين- لا يمكن أن يقارن كماً ونوعاً بما يعرفه عنها الأوروبيون المهتمون بجزيرة العرب عامة.



مسقط كما رآها آر. تمبل من الميناء في عام ١٢٢٤/ ١٨٠٩.

★ شاعر واكاديمي من سلطنة عمان

وعليه فان هذه الورقة ستحاول أن تخرج بأدب الرحلة في عمان من حدوده العربية الضيقة إلى آفاقه العالمية الأوسع. على أنني لا أعد-على الأقل الآن- بكل ما يمكن أن تفضي به هذه الجملة وإنما سأقتصر على عرض وصفي لأهم الرحالة البريطانيين في عمان دون تحليل لنصوصهم حتى لا أخرج بالدراسة عن غرضيها. الغرض الثاني هو تزويد المكتبة العربية بقائمة من المصادر الإنجليزية تتعلق بوصف عمان تاريخيا وجغرافيا وأنثروبولوجيا وآثاريا، حيث ستقدم هذه الورقة مسردا وصفيا لمعظم الرحلات البريطانية في عمان مع توثيق لمصادرها في الكتب والدوريات الإنجليزية.

لابد من الإشارة أولا إلى أن هناك ثلاثة عوامل لعبت دورا لوضع عمان في مكانها الهام عبر التاريخ. أحد هذه العوامل هو الحالة الجغرافية حيث كانت عمان تسيطر على أغلب الجزء الشرقي لشبه الجزيرة العربية ممتدة من حضرموت إلى قطر. وبجوارها لبحر العرب والمحيط الهندي، عرفت عمان بكونها «أمة بحارة»، فبين بلاد ما بين النهرين إلى ضفاف الهند وشرق أفريقيا، لعب العمانيون دورا في العالم البحري لنحو ليس أقل من خمسة آلاف سنة. و يشكل المظهر التاريخي عاملا آخر من أهمية عمان حيث أثبتت الاكتشافات الأثرية الأخيرة على أن أقدم المستوطنات فيها يرجع إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد. فالصوان المكتشف في ظفار وأكوام القبور في عبري والأحجار المحفورة في وادي عدي أثبتت مدى تطوّر حضارة ذلك الوقت(١). وهكذا، منذ تلك الأزمان السحيقة كانت عمان البقعة المركزية لمعظم الاتصالات في الشرق الأوسط وكذا التبادل التجاري مع ما كان يعرف بـ«الخليج الفارسي» والمحيط الهندي. إن العامل الثالث لأهمية عمان هو الجانب السياسي، فمنذ فجر الإسلام حتى الآن تتمتع بسياستها المستقلة الخاصة. وفي السابق لعب المذهب الإباضي دورا أساسيا في هذه الخصوصية إذ رفضت مبادئه الفكرة السائدة من أن القيادة يجب أن تقصر على نسل عشيرة النبي صلى الله عليه وسلم. فقد أكد الإباضية بأنّ قائد الأمة يجب أن يكون الأفضل فيها استنادا إلى معرفته الدينية ومهارته القيادية بغض النظر عن قبيلته. وطبقا لهذه السياسة، نحت عمان إلى أن تكون مستقلة دائما وحررت نفسها من كلّ سلطات الخلفاء في بغداد، رغم أنهم حاولوا عدّة مرات فرض سلطتهم عليها لكن دون جدوى. وأثناء القرن التاسع عشر، بلغت عمان أوج قوّتها وكانت مسيطرة على إمبراطورية شاملة تضمّنت أجزاء من بلاد فارس، وأجزاء من آسيا، والساحل الشرقي لإفريقيا وبعض الجزر في البحر الأحمر(٢).

لذا، أعتقد بأن الأهمية السياسية والتاريخية والجغرافية لعمان كانت في أذهان أغلب الرحالة الذين توجّهوا لهذه البلاد طوال تأريخها الطويل. وفي هذا الصدد، تخبرنا المصادر بأن أول أوروبي وضع قدمه في عمان كان نيركس (Nearchus) العميد تحت إمرة الإسكندر الأكبر. وأثناء استكشافه للساحل الشمالي لعمان و«الخليج الفارسي»، اكتشف نيركس رأس مسندم ومخا وسمع عن سوق عماني ضخم من المحتمل أنه سوق صحار. المعلومات التي جمعها نيركس حول هذه المنطقة جعلت الإسكندر يأمره بالإبحار حول جزيرة العرب، لكن هذا الحلم انطفأ بموت الإسكندر(٣). بعد نيركس زار عمان ماركو بولو - الرحالة الإيطالي المشهور- في سنة ١٢٩٥. بعد هذا الوقت قدم العديد من الأوروبيين إلى عمان،و لكن نظرا لأن هذه الدراسة معنية بالرحالة البريطانيين فقط سيكون من المفيد تتبّع كتابات رحلاتهم، هنا، زمنيا(٤).

الرحالة وكتاباتهم

يبدو أن السّير توماس هيربيرت هو الرحالة البريطاني الأول الذي زار ووصف عمان. حيث أبحر من دوفر في ١٦٢٦ إلى «الخليج الفارسي» ووصل هرمز،الزاوية الشمالية لعمان، في ١٦٢٧ ووصفها بـ«إمبراطورية هرمز» وفي طريق عودته من بلاد فارس مبحرا عبر «الخليج الفارسي»، توقّف في مسقط حيث وجدها تحت الاحتلال البرتغالي في ذلك الوقت. وقد بدت له البلدة-حسب قوله- «صعبة المنال»، لأنها كانت محصنة بالجبال والقلاع. وبعد أن وصف حصنها وقلاعها لم يجد شيئا «يستحق الملاحظة»(٥).

بعد خمسين سنة تقريبا في ١٦٧٦، وصل الرحالة والطبيب الإنجليزي جون فراير إلى رأس الحد في شرق عمان. وحين تبين له هذا الجزء من بلاد العرب قاحلا،تساءل كيف يمكن أن تحمل جزيرة العرب اسم «البلاد السعيدة»!. وفي الليل في التاسع من مارس وصل الى Muscat (مسقط) وقد حملته شدة حرارتها إلى أن يتخيل بأن «جبالها الواسعة والمروّعة لا تخفي وراءها ظلا بل الجحيم». وقد تحامل فراير على العمانيين في قصة رحلته هذه واصفا إياهم بـ«الغدارين العتاة، الذين يكسبون تجارتهم بالغش». ومن مسقط أبحر فراير إلى مضيق هرمز في شمال عمان. ويعتقد فراير بأنّ هرمز كانت عظيمة في العصور الخالية، لكنها الآن فقط مشهورة «بشقوق الملح»(٦).

في ١٦٩٣ جون أوفينجتون، على أية حال، زوّدنا بصورة مختلفة لأهل عمان. فقد كان، على خلاف فراير، معجبا بأخلاقهم «هؤلاء العرب مهذبون جداً في تصرّفهم، وفي غاية اللطف إلى كلّ الغرباء؛ فلا أذى ولا إهانة يمكن أن تصدر منهم لأي أحد؛...وبإمكان المرء أن يسافر مئات الأميال في هذه البلاد دون أن يواجه أي كلام مسيء أو أيّ سلوك قد يبدو وقحا». علاوة على ذلك نجد في قصة أوفينجتون موقفاً مبكّراً للرحالة البريطانيين من موضوع العبيد في عُمان. حيث أنه أثنى على «الشفقة» و«الكرم» وغيرها من الأساليب المتحضرة التي كان يبديها أهل عمان في تعاملهم مع العبيد. ويؤكد أوفينجتون على أن سجناء الحرب بين العمانيين والبرتغاليين، مثلا، تم اتخاذهم عبيدا من كلا الطرفين إلا أن العمانيين عاملوا أسراهم بلطف حيث «لم يعاملوهم كالعبيد ولم يكلفوهم فوق طاقتهم»(٧).

في ١٧١٥، توقف ألكساندر هاملتن، أثناء رحلته بين البحر الأحمر والصين، في مسقط ووجد أهلها متميزين بـ«تواضعهم ودماثتهم». وقد لاحظ في سلوكهم هذا التواضع ذلك بأنه–على خلاف ما يعرفه في أوروبا– لا يمارسون تفرقة عنصرية بين ضيوف المائدة «يجلس السيد والعبد دون تمييز ويأكلان في نفس الصحن». هاملتن، أيضا، كان معجبا بالشجاعة العمانية ضدّ المحتلين البرتغال حيث يصف مشهدا من نضالهم بالكلمات التالية «رغم أن البرتغاليين هاجموهم من حصونهم على الجبال بالكثير من الطلقات الكبيرة والصغيرة؛ فإن العرب لم ينظروا إلى الوراء، ولا حفلوا بالأعداد العظيمة من رفاقهم الموتى، بل صعدوا الحيطان على جثث قتلاهم»(٨).

بعد سَنَة من زيارةِ هاملتن، نُواجِهُ صورةً مشابهةً للصورة التي رسمها فراير من قبل حول العُمانيين. ففي ١٧١٦زار مسقط النّقيبِ هنري كورنوال ووصف أهلها بأنهم «غدارون أشداء»، وأن ميناءهم «خطير جدا وغير ملائم للغرباء». ويبدو أن كورنوال اعتمد كثيرا في رأيه على فراير فمعظم التفاصيل التي ذكرها حول مسقط موجودة لفظا ومضمونا في قصة هذا الأخير. ورغم الرسومات الجميلة التي زودنا بها كرونوال لمشاهد مختلفة في ميناء مسقط، فانه لم يستهوه المكان لأن «الهواء هنا غير سار وغير صحي وحار جدا»(٩).

في ١٧٧٥ زار أبراهام بارسونس عمان أثناء رحلته من بوشهر إلى بومباي. وقد توقف أولا في هرمز معتقدا أنّها «كانت أغنى بقعة في العالم»، لكنّه وجدها «دون أهمية» كما وجد سكّانها فقراء جدا. وصل مسقط في بداية أغسطس حيث كانت درجة الحرارة في ذروتها. وقد قدم لنا وصفا جيدا للمدينة وتجارتها وتحصيناتها وميناءها مؤكدا أهميتها بأنّ كل السفن التجارية الإنجليزية، في رحلتها من الهند إلى البصرة كانت تتوقف في مسقط. ولعل هذا ما يبرّر كثرة قصص الرحلات حول عمان، وإن كانت قصيرة، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. بارسونس زوّدنا بمشهد مختلف لمسقط. فهو، على خلاف فراير وكورنوال، لَمْ يَجِدْ أهلها «غادرينَ» أو «قراصنةَ». بل اعتبر المدينة «مكانا ممتازا جدا للتجارة» وميناءها «آمنا وملائما»، فقد رأى كميات واسعةً من السلع مكومة في شوارعها «دون حارس أو رقيب» ولم يسمع عن حالة سرقة(١٠).

شهدت بداية القرن التاسع عشر حدثين هامين في عمان؛ أحدهما كان المعاهدة الأولى بين عمان وبريطانيا في ١٨٠٠ والتي نصت على أن «الصداقة بين البلدين ستبقى غير مهزوزة حتى نهاية الزمن وإلى أن ينتهي دوران الشمس والقمر»!(١١). فتحت هذه المعاهدة تشكيلة واسعة من العلاقات العمانية–البريطانية واضعة عمان كهدف رئيسي لاستكشافات الرحالة. الحدث الثاني كان حضور السَيد سعيد بن سلطان الذي تولى السلطة في١٨٠٧. كان السيد سعيد معروفا تماما بعلاقاته المفتوحة مع الأوروبيين، والتي ربما كان يطمح من خلالها لتوسيع قوّته خارج الحدود العمانية. هذان الحدثان في تاريخ عمان ساهما، فيما أعتقد، إلى تدفق الرحالة الأوروبيين عموما والبريطانيين بشكل خاص إليها خلال القرن التاسع عشر.

زارَ السير جون مالكولم مسقط سنة ١٨٠٠ كممثل للحكومة البريطانية للتّوْقيع على المعاهدة العمانية–البريطانية الأولى، والتي سبق ذكرها، مَع السيد سلطان بن أحمد. أهم ما يميز قصة مالكولم هو تعرضه لوضع العبيد في عمان ومقارنته بوضعهم في أوروبا في ذلك الوقت. يؤكد مالكولم بأن العبد في عمان، وفي المجتمعات العربية عموما، يلقى الكثير من التقدير واللطف وأن اعتناقه للإسلام يقربه من الانعتاق والحرية. ويضيف أيضا بأنّ العبد في هذه البلدان، على خلاف أوروبا، نادراً ما يُخضعُ إلى العمل الشاق فلا مصانع ولا حقول يكدحون فيها. مالكولم كان أيضا معجبا بنظام الحكم في مسقط والذي وصفه بأنه «أبوي أكثر منه استبدادي» وقد وجد السيد سلطان بن أحمد بـ«بساطته» و«أسلوبه الودي» يختلط مع شعبه

ويصافحهم دون الرسميات التي كانت تهيمن على أنظمة القصور في أوروبا(١٢).

في نوفمبر ١٨١٦ زار مسقط وليام هيود وقد اندهش من تعدد الأجناس فيها بين عرب ويهود وهندوس وأتراك وبلوش وبدو وأفارقة. هيود قدم لنا صورة مبكرة لبدو عمان حيث يصف عربي الصحراء بهذه الكلمات: «بدوي الصحراء كان مميزا عن غيره بعمامة مخططة فوق رأسه وعليها جديلة مرنة...كان متوحشا لطيفا وذا نظرة مستعرة خاطفة وطلعة متحفزة قلقة. لقد بدا وكأنه آلهة، حتى وإن كان في شكله اللص المارق لأرض الصحراء». في قصة هيود نجد أيضا رأيا مبكرا للرحالة البريطانيين حول الإباضية :«أهل مسقط ينتمون إلى المذهب الإباضي.. وهم في غاية التسامح. كما أنهم، على حد سواء، بسطاء في تصرفاتهم ويعملون القليل من التفرقة في تعاملهم مع الديانات الأخرى»(١٣).

زار الصحفي والمؤلف الإنجليزي جيمس سيلك بكنجهام مسقط في ديسمبر من نفس السنة التي زار فيها هيود. قدّر سكان البلدة بنحو عشرة آلاف نسمة. ٩٠ ٪ منهم عرب والبقية بانيان وهنود مع بضعة يهود. وفي هذا الصدد، يؤكد بأن هذه الأقليات «تعامل بالكثير من الرفق والسماحة». والحقيقة أن بكنجهام كان مولعا إلى حد كبير بهدوء البلدة وسماحة ولطف أهلها. فقد وصفها قائلا «من الخصائص العظيمة والمميّزة لمسقط، عن كلِّ البلاد العربية الأخرى،هو الاحترام واللطف الذي يبديه سكانها–بكل مراتبهم–إلى الأوروبيين». في قصة رحلته هذه حول مسقط، يخبرنا أيضا عن الأمان والضيافة التي يتلقاها الغرباء منهيا شهادته على أن «كلّ شيء في الحقيقة هنا مواتٍ للحرية الشخصية»(١٤).

الرحالة البريطاني جون جونسن، في ١٨١٧ قدم لنا أيضا شهادته حول العبيدِ في عُمان. في الحقيقة، جونسون أجرى مقارنةً بين منزلةِ العبيدِ في العوائلِ المسلمةِ ومنزلتهم في بَعْض العوائلِ الأوروبيةِ، خاصة البرتغاليين والهولنديين. فقد لاحظَ بأنَّ حالة العبد في العائلةِ المسلمةِ «تشبه حالة الطفل المتبنى»، معطية إياه بَعْض الحقوقِ في ممتلكاتِ سيده. ويؤكد بأنَّ العبد عند المسلمين يوظفُ مبكراً كمُساعد ومدير في التجارةِ، كما قد تعهد إليه المسؤولية عن كميات كبيرةِ من ممتلكاتِ مالكِه، والتي عادة يعطى جزءا منها كمنزل عندما يَتزوّجُ. بالمقارنة مع هذه الصورةِ، يقدم لنا جونسن الصورة المغايرة لوضع العبيد في أوروبا في ذلك الوقت:«مثل هذا النوع من التبني ومشاعر السادة ومعاملتهم لخدمهم، يختلف تماما عن ذلك الذي يَسُودُ في عوائلِ البرتغاليين والهولنديين، الذين يعاملون هؤلاء الأتباع المنحوسينِ في أغلب الأحيان بقسوة، حيث يضربونهم ويذلونهم بالإحتقارِ الملحوظِ والظلمِ الشديدِ. ويبدو أنهم يعيرونهم من الاعتبار والاهتمام أقل من الحيواناتِ الوحشية».

أما عن مسقط فإن جونسون قدم لنا صورة كئيبة من حيث مظهرها وحالتها العامّة. فقد وجدها مهددة بالأمراض الفتاكة والحمى والتي غالبا ما كانت «قاتلة للأوروبيين». جونسون لم ير مفاجأة في تلك «الأمراض المستوطنة» والتي كَانتْ واسعة الإنتشار في مسقط، لأن «موقعَ البلدةِ منخفضُ جداً، ومحاط بالجبالِ الصخرية العالية، ومفتوح فقط من اتجاه واحد، حيث الرياح نادرا ما تهب». ويضيف جونسون أيضا بأن الحرارةَ كَانت «مستبدّة جدا» أثناء الصيفِ إلى حدّ أنَّ السكّان يرغمون على الهجرة مِنْ البلدةِ إلى الضواحي حيث المزارع يُمْكِنُ أَنْ تقلل من درجةَ الحرارة العاليةَ، حتى أن السلطان نفسه عموماً كَانَ يصطاف في بركاء، قرية في المنطقة الشمالية الغربيةِ لمسقط، كي يتجنب الأحوال غير الصحية للمدينة. كذلك في مطرح، قريةِ قُرْب مسقط، وَجدَ جونسون البيوتَ ذات «أسقف شديدة الانخفاض» وحيطان «مغبرة قذرة ذات لونِ أصفر صارخ». ويعتقد جونسون أن هذا المنظر أثّر على رؤيةِ ناسها لأن رمد العيون كان سائدا جداً بينهم. علاوة على ذلك، رأى في مطرح الكثيرَ من أكواخ الشحاذين والذين مُنِعوا من دُخُول القُرى، «لأنهم أُصيبوا بمرضِ الجذام»(١٥).

زار النَّقيب روبرت ميجنان مسقط أولا في ١٨٢٠. حيث وجد أهلها «دينيين لكن ليسوا متزمّتين، ويشاركون بغذائهم مع الكفرة». وقد قدّر درجة الحرارة في مسقط ب١٢٠ درجة، ومن ثم اعتبر البلدة «المكان الأحرَ في العالم». رجع ميجنان إلى عمان في ١٨٢١ كملازم أوّل تحت السّير لايونيل سميث لحملة ضدَ بني بوعلي للانتقام لهزيمة القوات البريطانية في نفس السنة. وقد وصف العرب في تلك المعركة بأنهم «أكثر ثباتا وشجاعة من القوّات البريطانية». في ١٨٢٥، قام ميجنان بزيارة ثالثة إلى مسقط حين دعيت زوجته لزيارة حريم السلطان. يخبرنا في هذه القصة بأن في نهاية المراسيم العادية لرشف القهوة وشرب العصير «أخذ صاحب السمو السّيدة ميجنان بشكل مؤدّب جدا

باليدِ، وقادها إلى عدّة أقسام من القصر». ونظرا لأن السّيدة ميجنان لم تستطيع أن تتكلم العربية كانت اللغة الهندية وسطا لمحادثتهم. المهم في هذه الزيارة ان السيدة ميجنان قدمت لنا وصفا مدهشا لزوجة من زوجات السلطان واصفة أزياءها وحليها كنموذج لزي النساء في العائلات الثرية في عمان في ذلك الوقت. كما انها قدمت لنا وصفا رائعا لغرفة من غرف قصر السلطان وما بها من بذخ معماري وأثاث شرقي حيث تقترب الصورة من مشاهد «ألف ليلة وليلة» والذي قد قرأته السيدة ميجنان دون شك(١٦).

توماس لومسدن، ملازم أول بسلاح مدفعيةِ الحصانِ في البنغال، قدم إلى مسقط في نفس السنة أيضا أثناء رحلته مِنْ الهند إلى لندن. لومسدن، على غرار جونسن، وَجدَ مسقط «مكانا بائسا وقذرا وفقيرا»، والبيوتَ «مبتذلة» عموماً، والشوارعَ والأسواقَ «ضيقَة جدا». كما زوّدنا لومسدن بصورة مبكّرة حول المرأة في عُمان. فحينما كَانَ يَتجوّلُ في الأسواقِ «الضيقَة» لمسقط رَأى «تجمّعَا من الناس لكُلّ الأمم الشرقية»، ولكن لفت انتباهه مشهد النِساءِ:«النِساء استرعين انتباهنا بميزةِ لباسهن. كن يلبسن حجابَ القماشِ الأسود أَو الأزرقِ على الوجه وله فتحات للعيون. كما لم يكنّ أقل اندهاشا بمظهرنا منا بمظهرهن، فحين مررنا بهن استدرن نحونا وقهقهن عاليا». أتبع لومسدن هذه الصورة بَعض التعليقات مؤكدا بأنّ «هذا النمط من التخفي» «سائغ إجمالاً في معظم البلدانِ الإسلامية،حيث به النِساءِ «يحبسن في الحريم، ويعزلنَ كلياً عن العالم». ويرى لومسدن أن هذا الطريقةِ مِن اللباس تعطي النِساءَ ميزة النظر لمن يشأن دون أن يراهن أحد،وهذا يعطيهن«درجةَ من الحريَّة»التي «تنغمس فيها» الفتيات الصغيرات من بني جنسهن(١٧).

جيمس بالي فريزر،الرحالة والمؤلف الإسكتلندي، توقف في مسقط في ١٨٢١ حينما كان راحلا إلى خراسان. ونظرا لأن الوقت كان يوليو حيث درجة الحرارة بين ٨٠ و١٠٢ درجة، وصف ليالي مسقط بأنها كانت «خانقة». وعلى الرغم من أن المدينة ظهرت إليه كـ«بلدة هندية بائسة»، كان فريزر مولعا بتشكيلة سمكها إلى الحد الذي يقول فيه «لا أعرف نظيرا لمسقط في وفرة وامتياز سمكها»(١٨).

بين ١٨٢٠ و١٨٢٩، قام (أسطول بومباي) باستطلاعاته في «الخليج الفارسي». ومن بين ضبّاط هذا الأسطول كان الملازم أوّل وايتلوك الذي نشر قصة رحلة مهمة حول عرب ساحل عمان. زوّدنا من خلالها بصور وصفية تتعلق بلباسهم وبيوتهم وغذائهم وعاداتهم وسلوكهم وتقاليدهم وتجارتهم. عبر هذه القصة أيضا كشف عن مواقفه نحو السكان مظهرا أحيانا إعجابه بكرمهم وشجاعتهم ولطفهم، ومنتقدا أحيانا ما يدعوه بـ«قرصنتهم ونهبهم». ومن أهم المزايا التي مجدها وايتلوك في سلوك أولئك العرب هو لطفهم في معاملة العبيد مؤكدا أن «شفقتهم بهم تعبر كثيرا عن تميز الخلق العربي، وتبين مشاعرهم الصحيحة والرجولية نحو البشرية عموما». من الناحية الأخرى، كشف وايتلوك عن المهمّة السياسية لعملية المسح التي كان يقوم بها (أسطول بومباي) حيث يعتقد بأنّ ما يسميه «النهب والنزاع» كان شائعا بين عرب الخليج، وهو ما «يستلزم يقظة كثيرة من طرفنا لقمعه»(١٩).

في ١٨٢٣، أبحر النّقيب وليام أوين إلى مسقط على متن الباخرة (لِفن) Leven للحصول على رخصة من السّيد سعيد، لمسح الشريط الساحلي لشرق إفريقيا الخاضع تحت السيطرة العمانية. في قصته حول مسقط، يبدي أوين إعجابه بالكرم الشديد للسّيد سعيد لدعم Leven بالخشب والماء المجّاني ودفعه ٥٠دولارا لكلّ قائد ومترجم فيها. كما يحدثنا عن تبادله الهدايا مع السيد سعيد حيث استلم سيفا بمقبض ذهب رائع كهدية من صاحب السمو، كما رضي سموه هدية أوين وهي عبارة عن نسخة عربية من التوراة. وصف أوين مسقط بأنها«أقذر بلدة في العالم» لأن سوقها كان موحلا على أثر أمطار نزلت. وفي الحقيقة يبدو أنّ أوين كان عنده تصور سوداوي مسبق عن العرب عندما قال «إن العربي بلا شكّ، أوسخ الأصناف البشرية»(٢٠).

في ١٨٢٤، زار النّقيب جورج كيبل مسقط أثناء رجوعه من الهند إلى إنجلترا. قدّر سكان مسقط في نحو ٢٠٠٠ نسمة، واصفا أهلها بأنهم «قذرون في المظهر»، مع ذلك يعتقد بأنّ عندهم تقديرا عظيما للعدالة وتسامحا كليا للأديان الأخرى. زار السّيد سعيد في قصره حيث وجده «بسيطا جدا» حتى أن «الشحاذين يمكن أن يجلسوا في حضوره»(٢١).

في ١٨٣٠ زار مسقط جيمس ويلستد، أول أوروبي يخترق داخلية عمان على نحو واسع. قام بهذه الزيارة إلى مسقط حينما كان مسّاحا مساعدا على متن الباخرة باليِنرز (Palinurs) وصف ويلستد مسقط بشكل جغرافي مقدما بعض التفاصيل حول غذائها وتجارتها وناسها. في قصته، مدح السيد سعيد بن

سلطان من حيث تسامحه وكرمه وشفقته «لم ألتق بحاكم قط أقرب منه للمثل الأعلى في الكمال لأمير شرقي». بعد شهر واحد قضاه في مسقط، أبحر ويلستد إلى «الخليج الفارسي» مارا بجزيرة هرمز حيث قدم وصفا موجزا لها مقتنعا بأن «لغة المدح قد استنزفت تقريبا في تصوير ثروة وترف هذه المدينة»(٢٢). عاد ويلستد ثانية إلى مسقط في ١٨٣٥ للرحلة، هذه المرة، على نطاق واسع داخل عمان. نقطته الأولى كانت العاصمة مسقط، وبعد ذلك أبحر إلى قلهات وصور. ومن صور سافر على الجمال إلى بلادبني بو علي عن طريق الكامل وبلاد بني بو حسن. ثمّ تقدّم نحو الغرب والجنوب عن طريق بدية وإبراء وسمد ومنح، وبعد ذلك وصل المدينة التاريخية نزوى. ومن نزوى، صعد إلى قمّة الجبل الأخضر. ثمّ عاد إلى نزوى ليخطّط للسفر إلى منطقة الدرعية عاصمة الوهابية، لكن العقبات غير المتوقّعة من قبل الوكيل البريطاني في مسقط منعته من ذلك. في نزوى أصيب ويلستد بحمى الملاريا، والتي أجبرته للعودة إلى السيب في ساحل البحر. بعد التعافي من الحمّى، رحل عن طريق بركاء والمصنعة والسويق إلى عبري حيث شهد خراب هذه المدينة على أيدي الوهابيين. ومتأثرا بالحالة المأساوية في عبري قرّر العودة إلى السيب. ومن ميناء شناص استطاع أن يعبر إلى البريمي عن طريق صحار. ومن هناك استطاع اجتياز الساحل الشمالي لعمان أو «ساحل القراصنة» كما يدعوه(٢٣). يبدو أنّ ويلستد حاول استكشاف عمان مرة ثالثة. ففي أبريل ١٨٣٧ عاد إلى مسقط وفي مرحلة حادّة من الحمّى وفي نوبة هذيان حاول الانتحار مطلقا النار في فمه لكن المحاولة لم تنجح وإنما أحدثت له جروحا في الفكّ الأعلى، نقل على إثرها إلى بومباي للمعالجة، وبعد ذلك عاد إلى أوروبا في إجازة(٢٤).

زارَ الرائدُ توماس اسكينَر مسقط في يونيو ١٨٣٣. وقد أعجب بهدوءِ الشواطئِ العُمانيةِ إلى حدّ أنّه وصفها بهذه اللغة الشاعرية: «باري (المخلوقة الخرافية في قصيدة «عبدة النار» لتوماس مور) قد تشدو بمناحتها، في يوم كهذا، من أجل فتاة العرب دون أن تزعجها موجة على شواطئ عُمان». عندما وَصلَ اسكينَر مسقط، على أية حال، انزعج من درجةِ الحرارة العاليةِ للمدينةِ حيث اعتبر مسقط «المكان الأشد حرارة على وجه الأرض» كما وجد العرب أنفسهم يطلقون عليها «جهنم». وفي هذا الصدد، استمر اسكينَر يصف حرارةِ مسقط حيث ادّعى بأنّه لم يَستطع أنْ يَستكشفَ البلدةَ لأنها كانت حارة وفضل أنْ يَبْقى في سوقٍ صغيرٍ مَعَ بعض البانيان، ومع ذلك اعتقد بأنّه «كاد أنْ يَتلاشى» لشدة الحرارة. متفقا مع بعض الرحالة الذين سبقوه وعزا اسكينَر شدة حرارة مسقط إلى موقعها حيث تحيط بها الجبال من كل ناحية غير سامحة للهواء بالتخلل إليها ولهذا «حين تغيب الشمس، يَتوهّجنَ مثل الأفرانِ الساخنة». طقس مسقط في النهاية حمل اسكينَر لأن يعود إلى سفينته دون أن يرى المدينة أو يلتقي بأهلها(٢٥).

بين ١٨٣٣ و١٨٤٦، قامت السفينة الشراعية الإنجليزية (بالينرز) Palinurus بعمليات مسح واستطلاع عديدة في الجنوب والمنطقة الجنوبية الشرقية للساحل العربي. أغلب المسّاحين على هذه السفينة نشروا قصص رحلاتهم في «مجلّة الجمعية الجغرافية لبومباي». هينز، وهالتون، وساندرز، وكول، وكرتندن، ووارد، وكارتر كانوا من أبرزهم(٢٦).

من أوائل الرحالة فيهم كان النّقيب ستافرد هينز، الذي أبحر في ١٨٣٤ ووصل مرباط في المنطقة الجنوبية لعمان. في مسحه، خطّط هينز كل الساحل العربي الجنوبي من ظفار إلى صور. ووجد تربة مقاطعة ظفار خصبة جدا، رغم أنه يعتقد بأنّ أهلها كانوا «كسالى جدا». لاستكشاف جبل سمحان، أرسل هينز السّيد سميث نيابة عنه. وتحت اسم أحمد أصبح سميث محبوبا لدى قبيلة «القرى»: «لقد أكرموا وفادته أينما ذهب، حتى أنهم لم يسمحوا له بشرب الماء دون الحليب. قالوا له: «لا ترجع أحمد وتقول بأننا أعطيناك ماء في حين لا نعطي أطفالنا سوى الحليب!». حتى أنهم ذهبوا بعيدا جدا في كرمهم وعرضوا له زوجة كي يستقر معهم. من ظفار، أبحر هينز إلى مرباط منوها بأنّ اللبان يصدّر منها سنويا إلى ظفار بين ١٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ روبية تقريبا. أنهى هينز قصته حول ظفار بتقديم مختصر تاريخي لعائلة محمد عقيل في ذلك الوقت. ثمّ أبحر على طول الساحل الجنوبي لعمان إلى حدود جزر كوريا موريا مقدما أوصافا طوبوغرافية لكلّ الساحل. وفي الحلانيات، الجزيرة المسكونة الوحيدة لمجموعة كوريا موريا، وجد الناس فقراء جدا لكن «غير مؤذين ومسالمون»(٢٧).

هلتون كان مسّاحا مساعدا على البارجة (بالينرز) مع هينز. زار في ١٨٣٥ جزر كوريا موريا وقصته تتحدّث عن طوبوغرافيا وتأريخ وأهمية هذه الجزر. وقد نوه

بأنَ الحلانيات هي الجزيرة المسكونة الوحيدة وعدد سكانها ثلاثة وعشرون نسمة فقط. وبالرغم من أنّهم فقراء جدا، فإن شيخهم أو زعيمهم الذي يعيش في مرباط كان يزورهم من حين لآخر لكي يجمع أيَ مال يحصلون عليه من سقاية السفن الأجنبية مدعيا بأنَ الجزر من أملاكه الموروثة. أنهى هلتون قصته بتقديم قائمة مفردات اللهجة المتحدث بها في الحلانيات(٢٨).

المسّاح الآخر على (بالينرز) كان كرتندن الذي، حين كانت السفينة راسية خارج ساحل ظفار، سافر برا مشيا على الأقدام من مرباط إلى الدهاريز مصحوبا ببدويين من قبيلة القرى كأدلاء. بعد تركه مرباط ووصفه لتجارتها وزراعتها، واصل رحلته إلى طاقة حيث استقبله زعيمها بلطف، يقول: «وجدت عشاء جاهزا، يشمل خروفا مغليا مع عسل وأرز». تلقى كرتندن نفس اللطف عندما وصل إلى غايته الأخيرة الدهاريز والتي منها عاد معجبا بكرم أهلها، حيث يؤكد: «استأذنت من مضيّفي اللطيف أحمد علي مردوف وعدت إلى متن السفينة جد سعيد بنزهتي»(٢٩).

جون هنري كارتر، الجرّاح المساعد في (بالينرز)، زار ظفار بعد كرتندن. قصته حول آثار البليد هي أقرب أن تكون وصفا آثاريا (أركيولوجيا) منها أن تكون أدب رحلة. وفحصه لهذه الآثار دفعه لأن يعترف بأنها بقايا «ناس متحضّرين جدا» وهم الذين سيطروا على منطقة ظفار في الماضي. أيضا، وجد النقش -الذي حمل بعض الكلمات العربية مثل؛ بسم الله الرحمن الرحيم- «منحوتا في أسلوب كتابة معقّد ومزينا بشكل متقن جدا». رغم ذلك، يعتقد كارتر بأنَ «السكان البربريين للساحل الجنوبي لبلاد العرب» لا يمكن أن يكونوا هم الذين بنوا مدينة البليد بتصاميمها الفنية الرائعة. ويقترح بأن نماذج النحت «لا بدّ وأن جلبت من بلاد أخرى». وبعد أن فحص آثار البليد، زار كارتر زعيم منطقة الدهاريز لكي يحصل منه على نبذة تاريخية ترتبط بهذه الآثار(٣٠).

في ١٨٤٤، كان ساوندرز على متن (بالينرز) لمسح الساحل الجنوبي لعمان. أولا، رحل من بومباي إلى مسقط حيث حصل على نسبة لجهازه الكرونوميتر وبعد ذلك مضى إلى مرباط. وفيها يؤكد بأنه «تلقى لطفا كثيرا من شيخها» الذي سمح له أن يؤسس قاعدة على الشاطئ وأن يشرع في عمليات المسح بدون أيّ اعتراض. أول قرية زارها ساوندر في سهل ظفار كانت طاقة، والتي كما قال «بها زراعة كثيرة» أعطت البلدة مظهرا لطيفا جدا. ووصف زعيمها بأنه مسالم جدا، وهناك رأى فتاة بدوية «طويلة، وجميلة جدا،ذات ملامح وصفات غجرية»، مستنتجا بأنَ لون البشرة في هذه المنطقة ليس أكثر سمرة من لون غجر إنجلترا. وبعد ذلك تقدّم مبحرا لمسح كلّ الساحل الجنوبي مرورا بالدهاريز والحافة وريسوت(٣١).

في نوفمبر ١٨٤٥، هبط الرحالة وورد في صور من على السفينة الشراعية (بالينرز) ومن ثم سافر برا إلى بلاد بني بوحسن وبلاد بني بوعلي. في صور حين ركب جمله، أدّى رجال الشيخ رقصة الحرب مصحوبة بالغناء وإطلاق النار تكريما لزيارته. وفي جعلان، حيث الزعيم استقبله وديا، «تجمعت حوله حشود من أهلها لإرضاء فضولهم». أنهى وورد رحلته مسرورا من قبل المواطنين الذين، كما قال، كانوا «مهذبين ومتعاطفين معه إلى حد كبير»(٣٢).

في نفس السنة،قام الملازم أوّل كول -الأكثر تجوالا بين مسّاحي البارجة (بالينرز)- برحلة برية من الأشخرة إلى مسقط عن طريق بدية، وسناو، ومنح، ونزوى، ثم الجبل الأخضر وسمائل. وعلى الرغم من أنه كان يتستر تحت اسم «سالم»، يدعي كول بأنه كان دائما، أثناء رحلته، يحاط من قبل الحشود الهائلة بفضولها العظيم. غير انه يذكر أيضا بأنه حيثما ذهب في عمان كان الناس يكرمون وفادته ويستقبلونه بلطف. ففي جعلان كاد أن «يختنق تقريبا من الكميات الكبيرة للحليب» والتي أرغمته على ابتلاعها مفاهيم السكان للكرم!. ويخبرنا كول بأنه رأى العديد من الزعماء في عمان يستخدمون العبيد لكنّه دهش بلطف المعاملة التي يتلقونها. ويؤكد ذلك بقوله: «لقد فوجئت كثيرا بمشاهدة أنه حتى العبد في قدومه لتحية شيخ القبيلة، يقابل بنفس الاحترام من قبل الحضور بأن ينهضوا لاستقباله». من نزوى، صعد كول إلى قمّة الجبل الأخضر حيث وجد أهلها-كما يدعي-منغمسين في نبيذ من صنعهم!. تاركا نزوى، في طريقه النهائي إلى مسقط، يخبرنا كول بأنهَ وقف ليلة في «بنغلة مسافرين» في قرية تسمى امطي مؤكدا بأنَ معظم الأماكن في عمان بها بنايات جانبية مخصصة فقط لاستعمال المسافرين(٣٣).

روبرت بينينج توقّفَ في مسقط في أكتوبر سنة ١٨٥٠ أثناء رحلته إلى بلاد فارس وسيلان. ملاحظاته حول المدينة لم تخرج عن الصورة التي رسمها لها مِن قبل الرحالة السابقون في الفترةِ الرومانسيةِ. مثل مالكولم وآخرين، لاحظَ بينينج أن

«النظامَ الأبوي» هو الذي يتسم به الحكم في مسقط حيث وجد السيد سعيد بن سلطان محبوبا من قبل شعبه ومحترما من قبل كُل الجاليات الأخرى. «بكل الاعتبارات، يَجِبُ أَنْ يَكُونَ شخصا مختلفا عن أكثر الطغاةِ الآسيويين الآخرين». كما أنه أيضا علّقَ على مناخ مسقط معتبرا المدينةَ، على رأي أغلب الرحالة، «أحد الأماكن الأشد حرارة مما تُشرقُ عليه الشمس»، كما وجد شوارعها«ضيقّة وقذرة». التسامح ولطف المعاملة التي يتميز بها أهل مسقط كانت من الصفات التي أشاد بها بينينج أيضا. فقد وَجدَ الوكيلَ البريطاني في مسقط، وكَانَ يهوديا، يعامله السكان معاملة حسنة ويطلقون عليه «السيد»(٣٤).

سي. آر لو، ملازم أول في البحريةِ الهنديةِ ومُؤلف عِدَّة كُتُب رحلات، زارَ عُمان في بِداية النصف الثاني من القرن التاسع عشرِ. استهل قصته حول عُمان بهجوم على الكُتّابِ الرومانسيين الذين نَظروا إلى الشرقِ كمصدر للإلهامِ. فهو لم يجد في هرمز نموذجا لثراء الشرق الذي طالما تغنى به الشعراء، بل وجدها رمزا «للخراب» مؤكدا بأنها «واحدة من آخر الأماكن في العالم التي قد يود الإنسان أن يسكنها». وبنفس الرؤية تعامل سي. آر. لو مع مسقط التي رآها «جميلة عن بعد» ولكنه حين دخلها وتجول في «شوارعها المزرية» صدم ب «فقر وقذارة» المدينة(٣٥).

الصورةُ «الكئيبةُ» لعُمان والتي رسمها سي. آر. لو كررها بشكل نمطي رحالة آخر هو وليام آشتون شيفارد، الذي زار مسقط في ١٨٥٦. قحط الأرض وحرارة مسقط صفات سجلها من قبل عِدّة رحالة، كما رَأينَا، لكن شيفارد نقل الفكرةَ ضمن أسلوبٍ متهكمٍ في قصته: «انظر حولك، لا نبات يمكن أن يرى في أي مكان، لا شيء أخضر، سوى عمائم وأردية بَعْض المواطنين على الشاطئ». شيفارد ليس فقط لم يَستطع أَنْ يَجدَ أيَّ شيء أخضر في المنطقةِ عدا «عمائمِ وأرديةِ المواطنين»، لكنه أيضاً كان مستاء من «وَسَخ» و«قذارة» المكان والناس معا: «خلال تلك البوّابةِ الضيقّةِ نَمُرُّ في سوقٍ أضيقَ، حيث تجار يجلسون القرفصاء ويُدخّنونَ؛ حيث جنود كسالى قذرون يربضون حاضنين بنادقهم، ونساء بسيقانٍ عارية ووجوه محجبة يزاحمننا، وحيث عبيد سود مستيقنون أنك لست سيدهم يدفعونك بمرافقهم، وحيث أولاد شعث يُشيرونَ إليك؛ وكلاب، قطط، دجاج، عنزات، وقذارة، تحدق في كل مكان في وجهك». أما بالنسبة لحرارةِ مسقط، فإن شيفارد لم يجهد نفسه بوصف درجةِ الحرارة لَكنَّه روى مقولة بحّارِ الأسطول الهندي الذي، عندما سُئلَ عن مسقط «كيف يبدو ذلك المكان يا جاك؟ أجاب: «ويلاه، هناك فقط صفحةُ ورقةٍ سمراء تفصله عن الجحيم!» (٣٦).

في ١٨٥٩ رحل آرثر وليام استيف –ملازم أوّل في البحرية الهندية– من مسقط إلى بوشر مرورا بمطرح، ورَوي، والوطية. قام بهذه الزيارة إلى بوشر لكي يرى ينابيعها الحارة. بدأت الرحلة من مسقط إلى مطرح في زورق وفيها يحدثنا عن سكان مسقط حيث قدرهم في نحو ٣٠,٠٠٠ نسمة، كما ذكر أن واليها عبد ولكنه كان يحظى بكثير من الاحترام من قبل «العرب» مؤكدا بأن مثل هذا الأمر «ليس غريبا في هذه البلدان». في بوشر وجد الينابيع الخمسة حارة جدا، درجة حرارتها تتراوح بين ١٠٠ و١١٥ درجة. كما أن حمّاماتها كانت مليئة بالناس دائما نظرا لأن عندهم إيمانا عظيما في مزاياها الصحية(٣٧).

بجانب ويلستد، يعتبر النّقيب صموئيل باريت مايلز أبرز الرحالة الأوروبيين الذين شدوا الرحال على نطاق واسع في عمان. لكونه معتمدا سياسيا وقنصلا بريطانيا في مسقط، استطاع مايلز أن يتجول في اتجاهات عدّة في عمان من ١٨٧٤ إلى ١٨٨٥. زار الأشخرة في سبتمبر ١٨٧٤ على متن البارجة (فيلومل) أو الهزار Philomel للاستفسار عن «حالة قرصنة» كما يسميها. الرحلة الثانية في سبتمبر ١٨٧٤ أخذت مايلز إلى قلهات وقد قدم من خلالها وصفا تاريخيا وجغرافيا عن المدينة. وفي ١٨٧٥ وصل إلى صحار، ومنها انتهز الفرصة لزيارة البريمي عن طريق وادي الجزي. وهنا قدم لنا مايلز – متأثرا باهتماماته التاريخية– وصفا مسهبا لكلتا المدينتين اختتمه بملاحظات هامة حول الزط أو «غجر العرب» كما يسميهم. متتبعا خطوات ويلستد، صعد مايلز في ١٨٧٦ إلى قمة الجبل الأخضر. بدأ الرحلة من بركاء وتجاوزها إلى نخل حيث أخبرنا عن الجمال المعماري لمنازلها، والسمات المختلفة لسكانها، وينابيعها الحارة، وقلاعها، وحصونها، وصناعتها. ثمّ عبر إلى العوابي حيث لاحظ أن الزعفران يستعمل من قبل النساء للزينة. ثمّ صعد الجبل الأخضر على حمار وكان معجبا بثبات وقوة تحمل هذا الحيوان. وبخصوص الجبل الأخضر، وصف لنا تأريخه وناسه وثماره وصناعته. في فبراير ١٨٨٤ قام مايلز بزيارة وادي الطائيين، وبذلك يعتبر أول أوروبي يصعد عقبة هذا الوادي، حيث صادف «طريقا متعرّجا ذا انحدار شديد مخيف» وحوله تتبعثر بعض الهياكل العظمية

لجمال سقطت على الحافة ثم تركت لتغنى !. في نهاية نفس السنة أبحر مايلز من ظفار على متن السفينة (دراجون) Dragon مرورا بمرباط، والبليد، وجزر كوريا موريا. أما الرحلة النهائية لمايلز فقد أخذته إلى حدود «الصحراء العظيمة» أو الربع الخالي في ديسمبر ١٨٨٥. وفي هذه الرحلة استطاع أن يجتاز معظم مناطق عمان بما فيها ازكي، ووادي حلفين، ومنح، وأدم، وعز، ونزوى، وبهلاء، وجبرين، وجبل الكور، وتنوف، والحمراء، وعبري. ومن عبري توجه إلى ضنك، والرستاق، والسويق، وبركاء. طوال هذه الرحلة الشاملة تمكن مايلز من جمع تفاصيل هامة حول العمانيين وعاداتهم وأساليبهم وتأريخهم(٣٨).

جراتان جيري -رحالة بريطاني مشهور برحلاته في تركيا- قام بزيارة إلى مسقط في مارس ١٨٧٨. وصف المنطقة بـ«مملكة عمان» وأنها كبيرة كإنجلترا، كما قدّر سكان مسقط حوالي ٤٠.٠٠٠نسمة. تجول جيري بأسواق مسقط ملاحظا أن هندستها المعمارية تتخذ الطابع الإسلامي. كما وجد المدينة «نظيفة بشكل مقبول» ولم ير فيها شحاذين ولا قذارة. وحول أهل المدينة لاحظ بأنهمَ «كانوا مسلحين حتى الأسنان» وأنهم كانوا يتسمون بالرزانة وقلة الكلام. تمكن جيري في هذه الزيارة من مقابلة السلطان تركي في قصره وقد لاحظ أن القصر كان «مؤثثا بشكل بسيط» كما وجد السيد تركي «مهتماً بالسياسة الأوروبية». ثم أنهى قصته بتقديم معلومات وصفية حول «الحصنين التوأمين المنيعين» في مسقط: الميراني والجلالي(٣٩).

آخر الرحلات البريطانية إلى عمان في القرن التاسع عشر كانت عندما زار الزوجان ثيودور ومايبيل بينت مسقط وظفار في ١٨٩٥ و١٨٩٨ على التوالي. على خلاف أغلب الرحالة الذين كانوا مولعين بميناء مسقط، فان الزوجين بينت من الواضح أنهما لم يجدا أيَ شيء يجذبهما إليه. فقد وجدا شاطئ البلدة «بغيضا جدا، يفوح بالروائح الكريهة..». حتى الميزة المعمارية لمسقط فقد اعتقدا بأنَها برتغالية!. وفي مكان آخر، وصفا وسط هذه المدينة بأنه «كئيب جدا» والأسواق «ضيِّقة وقذرة». والحقيقة أنهما طوال قصتهما حول مسقط حاول الزوجان بينت بث نزعاتهما الفيكتورية تجاه التأريخ والسياسة العمانية. على سبيل المثال، وصفا الكفاح العماني ضدَ المحتلين البرتغاليين مثَلا على أنه«نوايا غادرة». علاوة على ذلك، فانهما يتصرفان -أبعد أن يكونا مجرد مسافرين- وكأنهما ضابطان عسكريان. ففي سرد القصة يقولان: «سنبقي سفن الحرب البريطانية في الخليج. نشعر بأنَ هذه البلدان يجب أن تبقى تحت حمايتنا». في ١٨٩٥، توجه الزوجان بينت إلى المنطقة الجنوبية لعمان أو ظفار وهناك تجولا في مرباط، والحافة، وجبال القرى. وهنا نلاحظ أن نزعاتهما الفيكتورية كانت أقل هجومية، أو على الأقل، وجدا شيئا يثير الإعجاب!. حين صعدا قمّة جبل القرى، شاهدا وفرة طيور الماء ونباتاته حيث بدا لهم كل المشهد «إحدى البقع الأكثر مثالية فيما قد شاهدا من قبل» بالإضافة إلى ذلك، فقد وجدا أهل المنطقة «لطيفين جدا»(٤٠).

في بداية القرن العشرين، قام السَير بيرسي كوكس -القنصل البريطاني في مسقط- بعدّة رحلات في عمان. ففي ١٩٠٢ أبحر من مسقط إلى أبو ظبي، ومن ثم -على الجمال- سافر إلى واحة البريمي ومن هناك عبر منطقة الظاهرة إلى المازم، وضنك، وعبري. ثمَ مضى كوكس إلى السليف، وجبل الكور، وجبرين، وبهلا، ثم نزوى. من نزوى، بدأ صعود الجبل الأخضر عن طريق تنوف ووادي بني حبيب، وبعد ذلك انحدر من سيق على طول وادي سمائل إلى مسقط. وفي ١٩٠٥ أخذت كوكس رحلة أخرى إلى البريمي من راس الخيمة لكي يقرّر خطَ العرض وخط طول للبريمي بدقّة. في سرده لقصة رحلته يخبرنا كوكس بأنه وجد مسقط من ناحية البحر تشكّل «صورة جذّابة استثنائية» كما لاحظ بأنَ صخورها القاحلة صبغت بأسماء بعض السفن التي زارت الميناء منذ القدم. وعلى الرغم من درجة الحرارة العالية لمسقط والتي كانت «لا تطاق» تقريبا، فان كوكس يؤكد بأنَه وزوجته «قضيا خمس سنوات ممتعة هناك». وفي أبو ظبي يذكر بأنه كان معجبا جدا بكرم الشيخ زايد الذي تكفل بدعم رحلته من أبو ظبي إلى عبري. بالإضافة إلى أنه مدح نظامه في الحكم حيث يصرِّح، «يقدم الشيخ مثالا مثيرا جدا للنظام الأبوي». ولأنه كان يرحل غير متنكر يخبرنا كوكس بأنه كان مثارا للالتفات والفضول حيثما ذهب. ففي البريمي احتشد الناس حوله حتى «شعر بالاختناق تقريبا» وفي عبري كان «كلّ رجل وامرأة وطفل، يصرّ على مصافحته، بالرغم من شدة الحرارة»! وبينما كان في جبل الكور، أحيط بمجموعة من ربّات البيوت اللاتي

«بعد حوارهن المثقف والمؤدب معه ودّعنه بدعاء: الله يرعاك». وفي سيق بالجبل الأخضر كان القرويّون «رحماء وودودين جدا معه» كما استقبلوه بأدب حيث اصطفوا واحدا بعد الآخر يصافحونه باليدين معا ويحيونه بـ«مرحبا بك». ويذكر كوكس أنه أثناء الرحلة بين عبري ونزوى قرّر استكشاف الربع الخالي من أدم في حدود الرمال، خصوصا أن رفاقه البدو وافقوا على صحبته إلى هناك. لكن نشر مقالة من قبل السّيد بيكون يقترح فيها بأنّ صحراء الربع الخالي يمكن أن تعبر بالمنطاد أثناه عن هذه الفكرة. ولو نفذ هذه الخطة لكان حقا رائدا في اكتشاف هذا البحر من الرمال(٤١).

يعتبر بيرترام سيدني توماس مستكشفا محترفا في عمان. بين ١٩٢٤ و١٩٣٠ كان توماس المستشار المالي لدى «سلطان مسقط وعمان» تيمور بن فيصل. ومثل مايلز استغل منصبه للتجوال على نحو واسع خلال البلاد حتى أنه في بعض رحلاته كان السلطان بنفسه يرافقه. غطّت هذه الرحلات عمان من مسقط إلى غربي وشرقي الباطنة متضمنة أغلب المدن في ساحل هذه المنطقة. ثم أخذته رحلة على الجمال عبر منطقة الظاهرة إلى حيث ترجّل في شاطئ الشارقة ومن هناك أبحر عائدا إلى صحار. ومن صحار تجوّل توماس مع السلطان إلى الشمالية، وشناص، وخطمة ملاحة، وكلبا، ثم عادا إلى مسقط. وفي ١٩٣٠ أخذت توماس مهمّة سياسية إلى جزيرة مسندم لهدف تحرّي «غيوم الحرب» -على حد قوله- والتي كانت تتجمّع على هذه الجزيرة بسبب سكانها قبيلة الشحوح. ويزعم توماس أن هذه الرحلة مكنته من تحقيق هدفين: أولا، مسح ذلك الجزء -«المخطّط بشكل سيئ»- من العالم وجمع معلومات كبيرة حول قبيلة الشحوح، من حيث عاداتهم ولهجاتهم وأساليبهم. وثانيا، قمع عصيان الشحوح لسلطان مسقط. توماس، أيضا، قام بعدة رحلات في المنطقة الشرقية لعمان حيث ذهب إلى صور وبلاد بني بو علي، وبعد ذلك عبر أراضي الحدود الجنوبية عن طريق منطقة وهيبة وغبة حنيش. أثناء هذه الرحلة التي أعطت توماس فرصة لتجريب السفر في الرمال، كانت الصحراء العظيمة تغريه وكانت هذه الرحلة هي «المغازلة» الأولى!. في أكتوبر ١٩٣٠، أبحر توماس من مسقط إلى ظفار يحمل في رأسه الحلم السرّ بعبور الربع الخالي، وعلى متن السفينة «جرندير» Grenadier ترك قبطان السفينة تعويذة لتوماس، وحين فتحها تحت الضوء الرائع للبدر، اكتشف بأنّها كانت قصيدة والتر دي لا مير «بلاد العرب»!. بقي توماس في ظفار حتى ديسمبر يستكشف جبل القرى وسهوله. ولذلك قدم معلومات عظيمة حول أهل الجبل، من حيث معتقداتهم وتقاليدهم وسلوكهم. وفي ديسمبر، بدأ اجتياز بحر الرمال من صلالة مسجلا بذلك نفسه أول أوروبي يعبر الربع الخالي من الساحل إلى الساحل(٤٢).

أثناء خدمته على «الساحل المتصالح» أو ساحل عمان في ١٩٤٤ و١٩٤٥ كضابط في R. A. F، قام رايموند أوشي بعدّة رحلات في تلك المنطقة والربع الخالي أيضا. أوشي، للأسف، أهملته الدراسات الببليوغرافية المهتمة بالرحالة الأوروبيين في جزيرة العرب، رغم أنه ترك لنا عملا مهما عن قصة رحلته في الأجزاء الغربية والشمالية لعمان. دخوله إلى الجزيرة العربية كان بالطائرة المائية التي وصل بها إلى دبي في نوفمبر ١٩٤٤. وبعد ذلك ذهب إلى الشارقة وزار حصنها كما يذكر بأنه وجد المواطنين في فاقة وأميّة بائسة. وكان من إحدى واجباته -كـ(مدير محطة)- أن يزور راس الخيمة كلّ شهرين، وهناك عبر جبال الشحوح. قام أوشي أيضا ببعض الحملات إلى عجمان، والبريمي، وأم القيوين. إلاّ أن أهم رحلاته هي تلك التي أخذته إلى الربع الخالي حيث استطاع اختراق هذه الصحراء العظيمة بالجمال،وبهذه المحاولة أدرج اسمه مع المستكشفين البريطانيين المشهورين للربع الخالي: توماس، وفيلبي وثيسجر(٤٣).

في ١٩٤٥، جاء ولفريد ثيسجر -مبعوثا من قبل «شركة الشرق الأوسط لمكافحة الجراد»- إلى عمان للسفر في الربع الخالي من أجل جمع معلومات عن تنقلات الجراد. تمكن ثيسجر، أثناء خمس سنوات، من القيام بستّ رحلات في عمان.الرحلة الأولى أخذته من صلالة إلى رمال غانم، وبينما كان ينتظر رفاقه من بيت كثير قام باستكشاف جبل القرى. وفي أكتوبر ١٩٤٦، قام ثيسجر بعبوره الأول للربع الخالي. هذه الرحلة الطويلة أخذته من صلالة إلى مقشن على الحدود الجنوبية للربع الخالي حيث بدأ باختراق الصحراء العظيمة إلى حدود واحة ليوى، وبعد ذلك عاد إلى صلالة عبر السهول الحجرية لعمان لتفادي نفس الطريق السابق. أما الرحلة الثالثة فقد أخذت ثيسجر، في مارس ١٩٤٧، من صلالة إلى المكلا في اليمن. ومع أنه قد حقق حلمه بعبور الربع الخالي، إلاّ أن ولعه بسحر الرمال وهدوء حياة البادية لما يشبع بما فيه الكفاية. لذا فقد عاد من

إنجلترا إلى حضرموت بنية عبور الربع الخالي مرة أخرى، لكن على طول الجانب الغربي هذا المرة. في نوفمبر ١٩٤٧، بدأت رحلة العبور الثاني من المكلا إلى بلاد الصعر، القبيلة الأكثر ترويعا في جنوب بلاد العرب، ثم ذهب إلى منوخ حيث شرع في عبور الرمال الغربية للربع الخالي حتى منطقة السليل على حدود المملكة العربية السعودية وهناك تم اعتقاله لفترة من قبل«الوهابيين المتعصبين». ومن السليل سافر شرقا إلى «الساحل المتصالح» أو ساحل عمان حتى وصل أبو ظبي، والبريمي، والشارقة. الرحلة الخامسة لثيسجر حدثت بين نوفمبر ١٩٤٨ وأبريل ١٩٤٩ والتي عاد فيها من إنجلترا ليبقى في البريمي مع الشيخ زايد مرافقا له في رحلات الصيد. في هذه الفترة زار واحة ليوى واستطاع استكشاف داخلية عمان مجتازا منطقة الدروع حتى الرمال المتحركة الغامضة في أم السميم، وهناك علم من بعض رفاقه البدو عن اختفاء بعض الرعاة مع قطعان غنمهم تحت سطح هذه الرمال!. رحلة ثيسجر النهائية في عمان كانت بين نوفمبر ١٩٤٩ ومارس ١٩٥٠ عندما رجع، برغبة شديدة، لصعود الجبل الأخضر لكن الامام محمد بن عبد الله الخليلي منعه من إنجاز هذا الحلم، فقفل راجعا بعد هذا الإحباط إلى إنجلترا(٤٤).

بعد أن وصلنا إلى ولفريد ثيسجر، نكون بهذا قد تحدّثنا عن آخر الرحالة الكلاسيكيين في عمان. الرحالة الذين استطاعوا اختراق ذلك الجزء المعزول من بلاد العرب، تحت ظروف غاية في الصعوبة متنقلين بالجمال والحمير ومحفوفين بصراعات قبلية واختلافات في الثقافة والدين والعرق. منذ ثيسجر وحتى ١٩٧٠، شهدت عمان مرحلة أخرى من الرحالة والذين، على خلاف أسلافهم، لم يأتوا إلى هذه الأرض مفتونين بروح الاستكشاف. وإنما قدموا إليها إما مستخدمين من قبل السلطان سعيد بن تيمور أو من شركات النفط. فعبروا البلاد على السيارات أو الشاحنات، ولهذا فان مشهد قوافل الجمال، الذي كان يميّز الكتابات القديمة، اختفى في هذه المرحلة.

إدوارد هيندرسن أحد الرحالة البريطانيين الذين يمثّلون هذا الفوج. جاء إلى ساحل عمان في ١٩٤٨ موظفا في شركة «تطوير نفط الساحل المتصالح». منذ تلك المدة وحتى ١٩٥٦، قام بعدّة استكشافات –مستخدما الشاحنات– بغرض البحث عن حقول النفط أحيانا وتنفيذ مهمات سياسية أحيانا أخرى. كتابه «المصير العربي» يصف أحداثا سياسية مهمة جدا حدثت في تلك الفترة ويزودنا بكمية واسعة من المعلومات حول التقاليد العشائرية وتاريخها. بالإضافة إلى أنه يشكل قصّة هامة حول اكتشاف النفط ونتائجه في المنطقة(٤٥).

في ١٩٥٣، دعي نيل مكليود إنس –متقاعد بريطاني من إدارة سياسة السودان– لمقابلة السّلطان سعيد بن تيمور. وأثناء سنواته الخمس في عمان تمكن من السفر في معظم مناطق عمان بسيارة لاند روفر مقدما قصّة تجربته في البحث عن النفط، وواصفا بعض الأحداث التاريخية في المنطقة مثل نزاع السعودية حول البريمي، والثورة في الداخل بموت الإمام محمد بن عبد الله الخليلي في ١٩٥٤. والحقيقة أن إنس طوال كتابه «وزير في عمان»، يكشف عن مواقفه نحو العمانيين وثقافتهم وتاريخهم(٤٦).

إيان اسكيت كان في عمان من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٨ موظفا من قبل شركة «تنمية نفط عمان» حيث سافر على نحو واسع خلال البلاد مقدما العديد من التفاصيل حول جغرافيتها وتاريخها. وفي كتابه «مسقط وعمان»، رسم صورا واضحة عن مسقط، ومطرح، والباطنة، والشرقية، والظاهرة. ونظرا لأن فترة السّلطان سعيد بن تيمور اتسمت بالغموض والعزلة، فإن رواية اسكيت للأحداث والحياة في عمان خلال تلك الفترة تشكل أهمية بالغة(٤٧).

ملاحظات ومراجع

١- Pauline Searle, Dawn Over Oman, (London: George Allen& Unwin Ltd, 1979), p. 6.

٢- Xavier Billecocq, Oman: Twenty-Five Centuries of Travel Writing, (Relations Internationals & Culture, 1994), p. 17.

٣- Samuel B Miles, The Countries and Tribes of the Persian Gulf, (London: Frank Cass & Co, 1966), p. 8.

٤- أود الإشارة هنا بأنه رغم أني قد رجعت في هذه الدراسة إلى المصادر الأصلية للرحالة، إلا أنني استفدت أيضا في تتبع بعض الرحالة من المراجع الهامة التالية:

Brian Marshall, European Travellers in Oman and South East Arabia 1792-1950: A Biobibliographical Study)), New Arabian Studies, 2 (1994): pp. 1-57.

Bibliographical Notes on European Accounts Bidwell, Robin Arabian Studies, London, 4 (1978), of Muscat 1500-1900

Philip Ward, Travels in Oman: on the Track of the Early Explorers (Cambridge: The Oleander Press, 1987)

٥- Thomas Herbert, Some Years Travels into Africa, Asia, (London, 1638), p. 109.

٦- John Fryer, A New Account of East India and Persia, II (London, 1912), pp. 155-158.

٧- John Ovington , A Voyage to Surat in the Year 1689, Second edition (Oxford: Oxford University Press, 1929), pp. 251-254.

٨- Alexander Hamilton, A New account of the East Indies (Edinburgh, 1727), pp.43-49.

٩- Henry Cornwall, Observations upon Several Voyages to India out and Home (London, 1720), p. 42.

١٠- Abraham Parsons, Travels in Asia and Africa (London: Longman, 1808), pp.204-209.

١١- Robin Bidwell, Travellers in Arabia (Reading: Garnet Publishing Ltd, 1994), p.199.

١٢- John Malcolm, Sketches of Persia, vol. I (London Paris, New York & Melbourne: Cassell & Company Ltd,, pp. 21-28

١٣- William Heude, A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817 (London: Strahan and Spottiswoode, 1819), pp. 22-23.

١٤- James Silk Buckingham, Travels in Assyria and Persia, (London, 1830), pp.392-430.

١٥- John Johnson, A Journey from India to England through Georgia Persia, Russia, Poland, and Prussia in the Year 1817 (London: Paternoster-Row, 1818), pp. 9-13.

١٦- Robert Mignan, A Winter Journey through Russia, the Caucasian Alps and thence across Mount Zagros by the pass of Xenophon and the ten thousand Greeks, into Koordistan, (London, 1839) I, pp. 63-67, and II, pp.232-271.

١٧- Thomas Lumsden, A Journey from Merut in India to London (London, 1822),pp. 63-64.

١٨- James Fraser, Baillie, Narrative of a Journey into Khorassan, (London, 1825), pp. 5-28.

١٩- Whitelock, H. H, An Account of Arabs who inhabit the coast between Ras-elkheimah and Abothubee in the Transactions (Gulf of Persia, generally called the Pirate Coast of the Bombay Geographical Society, 1 (1836-1838), pp. 32-54.

٢٠- W. F. A Owen, Narrative of Voyages to explore the Shores of Africa, Arabia and Madgascar, (London, 1833), I, pp. 334-343.

٢١- George Keppel, Narrative of a Journey from India to England, (London, 1837), pp.937.

٢٢- James Wellsted, Raymond, Travels to the City of Caliphs, (London, 1840), pp.45-71.

٢٣- The results of this journey were published in the first volume of Wellsteds Travels in Arabia, (Austria, 1978).

٢٤- James Wellsted, Raymond Laughton, J. K, p.1174. of National Biography, (London, 1917 , in Dictionary)

٢٥- Thomas Skinner, Adventures during a Journey overland to Syria, and the Holy Land, vol. ii (London: Richard Bentley, 1836, pp. 284-287.(India, by way of Egypt,

٢٦- Brian Machall, European Travellers in Oman and Sauth, East Arabia 1792-1950: A Biobibliographical Study New Arabian Studies, 2 (1994), pp. 12-13.

٢٧- Memoir of the South and ains, Stafford Bettessworth, Journal of Royal Geographical East Coast of Arabia Society, 15 (1845) pp. 104-160.

٢٨- J. G Hulton, Notice on the Curia Muria Islands Transactions of the Bombay Geographical Society,(1839-1840), pp.183-197.

٢٩- C. J, Journal of an Excursion from Morbat Cruttenden, Transactions of the to Dyreez, the Principle Town of Dofar Bombay Geographical Society, 1 (1836-1838), PP. 184-188.

٣٠- John Henry , Journal of The Ruins of El Balad Carter, the Royal Geographical Society, 16 (1846), pp. 187-199.

٣١- J. P, A short memoir of the proceedings of Saunders,during Palinurus s surveying brig the Honourable Company her late examination of the coast between Ras Morbat and Ras Seger, and between Ras Fartak and the Ruins of Mesinah Journal of the Royal Geographical Society, 16 (1846), pp. 169-186.

٣٢- C. G Ward, Account of a Journey from Soor to Jahlan, Transactions of the Bombay and thence to Ras Roves Geographical Society, 8 (1847-1849), pp. 101-106.

٣٣- C. S. D, An account of an overland journey from ole, of Oman Green Mountain Leskkairee to Muscat and the Transactions of the Bombay Geographical Society, 8 (1847-1848), pp. 106-119.

٣٤- Travel Robert B. M. Binning, A Journal of Two Years in Persia, Ceylon, Etc, vol. I (London: WM. H. Allen and Co, 1857), pp. 121-126.

٣٥- C. R. Low, The Land of the Sun: Sketches of Travel, with Memoranda, Historical and Geographical, of Places of Interests in the East, Visited during Many Years Service in Indian Waters (London: Hodder and Stoughton, pp. 178-184.

٣٦- William Ashton Shepherd, From Bombay to Bushire, and Bussora; Including an Account of the Present State of Persia, and Notes on the Persian War (London: Richard Bentley, 1857), pp. 43-58.

٣٧- A visit to the hot springs of Bosher Stiffe, A. W. Transactions of the Bombay Geographical near Muscat Society, 15 (1859), pp. 123-127.

٣٨- Samuel B Miles, Account of Kalhat, in S.E. Arabia Indian Antiquary, 4 (1875), 48-51.

- Geographical across the green mountains of Oman Journal, 18 (1901), 465-498.

- Calcutta: Persian Gulf Administration Geography of Oman Report, (1878-1879), 117-119.

- Journal of an excursion in Oman, in south-east Geographical Journal, 7 (1896), 522-537. Arabia

- Journal of the Royal Asiatic Society,s geography of the east coast of Arabia Note on Pliny 10 (1878), 157-172.

- Calcutta: Dhahireh Notes of a tour through Oman and El Persian Gulf Administration Report, (1885-1886), 22-28.

- Calcutta: Administrative Notes on the tribes of Oman Report of the Persian Gulf, (1880-1881), 19-44.

- On the border of the Great Desert: a journey in Oman Geographical Journal, 36 (1910), 159-178

- On the route between Sohar and el-Bereymi in Oman, with Journal of the Asiatic note on the Zatt, or gypsies in Arabia Society of Bengal, 46(1877), 41-60.

- Visit of the political agent, Muscat, to Ras Frtak Calcatta: Persian Gulf Administration Reports, (1884-1885), 19-23.

- Brief account of four Arabian works on the history and Journal of the Royal Asiatic Society, geography of Arabia(1873), 20-27.

- The Countries and Tribes of the Persian Gulf, (London, 1919)

٣٩- Geary, Grattan, Through Asiatic Turkey, (London, 1878), pp. 11-30.

٤٠- Bent, James Theodore and Bent, Mabel, Southern Arabia, (Reading, 1994), pp. 45-70, and pp. 227-285.

٤١- Percy Cox, Geographical Some Excursions in Oman Journal, 66 (1925), pp. 193-222.

٤٢- See: Bertram. S,Thomas, Arabia Felix: Across the Empty Quarter of Arabia, (London; New York, 1932)

- Alarms and Excursions in Arabia (London: George Allen & Unwin Ltd, 1931)

٤٣- Shea, Raymond, The Sand Kings of Oman, (London, Mthuen & CO. Ltd, 1947)

٤٤- Wilfred Thesiger, Arabian Sands, (Dubai: Motivate Publishing, 1991)

٤٥- Henderson, Edward, Arabian Destiny: The Complete Autobiography, (Dubai: Motivate Publishing, 1999)

٤٦- Innes, Neil McLeod, Minister in Oman: A Personal Narrative, (Cambridge: Oleander Press Ltd, 1987)

٤٧- Skeet Ian, Muscat & Oman: the end of an era, (London: The Travel Book Club, 1975)

دراسة لكتابة قواميس

البيوغرافيا في عُمان

عبدالرحمن السالمي*

كتابات التراجم في تاريخ الأدب العربي تعد نوعا أدبياً مميزاً في الكتابات العربية الكلاسيكية، ولقد تطور هذا النوع الأدبي في مجمله ليتداخل مع علوم أخرى كالتفسير والحديث والفقه والآداب والنحو والتاريخ ثم توسع إلى نطاق الفرق والمذاهب: حتى يمكن الجزم في ذلك أن كل صنف علمي يختص بقواميس أعلامه ولكأنها أجناس أدبية لكل صنف منها، فمن مشاهير المصنفات كابن سعد (ت٢٣٠هـ-٨٤٥م) في «الطبقات الكبرى» أو ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ-٨٤٦م) في «طبقات فحول الشعراء»، إلى السير الشخصية كالسير النبوية المدونة عن النبي عليه السلام. أما الفهرست لابن النديم فقد حفظ لنا ذكر بعض بدايات المصنفات العربية في هذا الشأن كأمثال أبو مخنف (ت١٥٧هـ-٧٧٤م) في مصنفاته «كتاب المختار بن عبيد» و«كتاب زيد بن علي»، أو ابن الكلبي (ت٢٠٦هـ-٨٢١م) نحو«كتاب ابن العباس بن عبد المطلب» و«أخبار مسيلمة الكذاب وسجاح»، بل إن منها ما تطرق إلى أبعد من ذلك، إلى الأسماء والكنى ونحوها مثل «كتاب من نسب إلى أمه من الشعراء» و«كتاب المختضرين» ومعناه من مات في شبابه للمدائني، و« المحمدون من الشعراء وأشعارهم» أي بمن سمي من الشعراء باسم محمد لجمال الدين القفطي (ت٦٤٦هـ-١٢٤٨م) . أو المهن ككتاب «أخبار القضاة» لمحمد بن خلف الواقي (ت٣٠٦هـ-٩١٨م) أو «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» لابن أبي أصيبعة (ت٦٦٨هـ-١٢٧٠م) لتتعدى إلى مشاهير وأعيان سكان المدن بغض النظر في مواضيعها وسجلاتها مثل «تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، أو «بغية الطلب في تاريخ حلب» لابن العديم العقيلي (ت٥٨٨هـ-١١٩٣م)، « كتاب المقتبس في تاريخ أهل الأندلس» لابن حيان (ت٤٦٩هـ-١٠٧٦م). كذلك أبي حاتم السجستاني (ت٢٤٨هـ-٨٦٢م) سجل تراجم المعمرين «المعمرون والأوصياء»، إلى تراجم أصحاب العلل والعاهات كجمال الدين الصفدي في «نقط الهيميان في نكت العميان». أو الجاحظ (ت٢٥٥هـ-٨٦٨م) في «البرصان والعرجان والعميان والحولان». ثم طورت معها مصنفات كالتذييلات « فوات الوفيات» لمحمد بن شاكر الكتبي (ت٧٦٤هـ-١٣٦٣م) و«عقود الجمان وتذييل الأعيان» لمحمد بن بهادر الزركشي او المختصرات مثل «الوافي بالوفيات» للصفدي. (١)

ولكثرة الإسهامات العربية في هذه القواميس اعتقد

* باحث ورئيس تحرير مجلة «التسامح» بسلطنة عمان

المستشرق روسنثال :« أن أكثرية المسلمين تتصور التاريخ ما هو إلا مقابل المعنى للشخصيات»(٢). أما هاملتون جب فقد كان اقل حدة في هذا الأمر في إشارته:« أن مؤلفات قواميس سير التراجم عند العرب تطورت وارتبطت في آن واحد مع الكتابة التاريخية»(٣). وهذا ما اتبعه بروكلمان بإشارته أن التدوين لتواريخ المدن والأقاليم والأمصار لا تتكون في الغالب إلا من أخبار أعيان مدينة ما أو مصر ما.(٤) وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح في الكتابة التاريخية الكلاسيكية عند العرب وتأثرها بالسرد عن الشخصيات في سياق الأحداث فالبعض ينهج بالتسلسل الزمني كنحو الطبري وابن الأثير والبعض الآخر بتسلسل السلطوي.

والذي يمكن إدراكه بوضوح من هذه القواميس ما تعكسه عن أوجه متعددة للمجتمعات والثقافات في الحضارة الإسلامية وتتلمس جوانب معرفية في محتوياتها ليست فقط عن الشخصية «المتقصاه» في سلوكياتها الفردية بل إلى أخبار العامة والمجتمعات في الحضارة الإسلامية. فيبدو لنا أن أساسية هذا الفن بدأت من ألسنة الرواة والإخباريين والنسابة وامتزجت لتكوِّن هذا الفن الأدبي وهذا يتضح مع ابن النديم في المقالة الثالثة حيث جعلها في فنون الأخبار والأدب والسير والأنساب.(٥) ولذا اعتقد بروكلمان أن أساسية هذا الفن الأدبي بدأ ب: « .....جمع الأخبار عن أعيان الرجال المشتغلين بغير علم الحديث ولاسيما الشعراء وعلماء اللغة. وذلك على نمط كتب الطبقات التي خدمت علم الحديث».(٦) فنشأة هذه المدونات بدأت مع حركة التأليف التاريخي مع بدايات العصر الأموي وارتبطت بالجغرافيا والفتوح ومن ثمَّ يرجع تبلورها إلى صدرِ الإسلام.(٧) لكن هذا الجنس الأدبي بأشكاله المتعددة والمتنوعة جذب اهتمام العديد من العلماء والباحثين إلى دراسة فنية الكتابة في قواميس السير والتراجم ومناقشة مواضيعها ابتداء من: جب(٨) أو ليختنسادر(٩) أو روسنثال أو هومفرايس(١٠) أو هاملتون جب أو طريف خالدي(١١) أو اوخترلوني(١٢) أو ابياد(١٣) أو أخيرا وداد القاضي(١٤). كل اخذ منحنى لدراستها ومن زوايا مختلفة لكشف ما تبديه من اوجه معرفية في الثقافة الإسلامية. هذه المصنفات ذاكرة عامة لشخصيات التاريخ الإسلامي ومنهج اختط ليشكل ظاهرة أدبية في الكتابات العربية الكلاسيكية فهي تبرز حقلا واسعا عند تتبعها في تطور الذهنيات عند العرب والمسلمين والشعوب التي دخلت معهم في الحضائر والأمصار بما تورده من تراجم لشعراء وعلماء وأدباء وكتاب. ثم إنها أحيانا كذلك تعطي ضبطا دقيقا للمجال الجغرافي والعلمي المكونة لتلك الشخصية، إضافة إلى انتماءاتها العقائدية والفكرية.(١٥) وبما أن الخلفية التاريخية لطبيعة وماهية هذه المصنفات (قواميس البيوغرافيا) في الثقافة الإسلامية قد درست من قبل، إذن لا داعي لاجترار التكرار من الخلفية التاريخية وتعديد أهميتها.

ان لهجرة كثير من القبائل والشخصيات العُمانية في القرون الأولى للهجرة خصوصا إلى العراق وشرق بلاد الرافدين، هذه الهجرات سواء فردية أم جماعية تفتقد الكتابات العُمانية في ايراد معلومات مستوفية عنها، فعلى سبيل المثال يورد العوتبي معلومات عن عائلة المهلب ابن أبي صفرة لكن تتبعه التاريخي ينقطع مع القضاء عليها في أيام يزيد بن عبدالملك

١- ولكننا سنتجه في هذا المقال للتحدث عن تطور الكتابة الفنية لقواميس التراجم (البيوغرافيا) وسير الأعلام في عمان، بتتبع هذه المصنفات ومحاولة البحث من خلالها عن الانعكاسات للأوجه الثقافية لعمان. حيث أن الدوافع للكتابة عن هذا الجانب أولا لعدم ظهور دراسة تعنى بهذا الجانب عند العمانيين وقد يرجع ذلك إما لان التصنيف في هذا المجال حديث نسبيا مقارنة بوجودها (القواميس) في التراث العربي، وإما السبب الآخر هو لظهور كتابات حديثة ومتعددة في دراسة مصادر التاريخ العماني والتي تعد سمة مميزة لكشف جوانب من الثقافة العُمانية،(١٦) لكنها خلال دراساتها لا تفرد لها بابا أو فصلا مميزا ولكنها عادة ما تدرج هذه الكتابات تحت مسميات «التراجم والسير». فهذا المزج يخفي وجودها من الكتابة العُمانية وبعثها هو التقصي لتراث وفنية إبداع المصنفات العُمانية. ومن هذا المغزى سنحدد خطواتنا في هذا المقال أولا: بحصره على الجانب الإقليمي المتمثل في عمان. ثانيا: محاولة حصر وتوثيق هذه المصنفات، ومن ثم سنتناول دراستها من جانبين: التاريخي، وهو دراسة تطور تدوين هذه الكتابة في عمان، وأما الجانب الآخر فهو استقراء للأنماط الأدبية

المستخدمة عند العمانيين في كتابة هذه المصنفات وعرضها. وأخيرا سنركز في تحديد رؤية الكاتب من تصنيفه بمعنى المنظور الذي يحاول المصنف رسمه من اجل إبراز الأشخاص المدون عنهم بمحاولة فهم البعد الثقافي أو الاجتماعي المنعكس من رؤية الكاتب.

إن الصعوبة التي نواجهها منذ البداية هو تحديد موقع مصنفات (قواميس البيوغرافيا) ضمن البيلوغرافيا (قائمة الكتب) العُمانية قصد تحديد ماهيتها. فتداخل اختصاصات مضامين المصنفات قد يكون بحكم تداخل المحاور وإما لتعدد المواد المعرفية المتعلقة بها. فالمحاور التي تتداخل يحسب رؤية المقال في قواميس البيوغرافيا (بشكل إجمالي) ثلاث نواحٍ: ١- مهنية، ٢- علمية ٣- إقليمية. بطبيعة الأمر، أن تحديدها لا يشكّل صعوبة في الدراساتِ العربيةِ إجمالاً، لكنها بالنسبةِ للدراساتِ العُمانية فإن الصعوبة إما لفرزها وضم البعض منها إلى الكتابات الأدبية من شعر ونظم، وإما عدَّها مسبقاً ضمن المصادر التاريخية العُمانية، كما أشير إليها سابقا،(١٧) وهذا ما يتضح على سبيل المثال من ترجمة بادجر لعنوان «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» بعنوان: «History of Imams and Seyyids of Oman»(١٨). حيث ترجم سيرة بمعنى تاريخ والأولى بان تترجم إلى (biography) .

٢- ولما كان بغية هذا المقال أولا التتبع التاريخي لبدايات هذا اللون من الكتابة وهو دراسة بدايات تدوين مصنفات كتب قواميس البيوغرافيا في عمان، فان البداية تتعين علينا النظر في تغطية المؤشرات الأولى عن كيفية التتبع حول شخصية عمانية ومحاولة إعطاء ملامح وروافد أوسع لربط الأصول الاجتماعية لعناصر التراجم وحركتها خارج الإطار الجغرافي العماني.

فلإكمال إطار أي دراسة في التاريخ أو التراجم لابد لبنية تلك الدراسة من أن تتم بالجمع ما بين المصادر الداخلية والخارجية معاً في آن واحد وبدون أحدهما لا يمكن إكمالها. نعم ذلك أمر مدرك لأي دراسة، ولكنها تعنينا في هذه الدراسةِ من أمور عدة:

أولا: لهجرة كثير من القبائل والشخصيات العُمانية في القرون الأولى للهجرة خصوصا إلى العراق وشرق بلاد الرافدين، هذه الهجرات سواء فردية أم جماعية تفتقد الكتابات العُمانية في إيراد معلومات مستوفية عنها، فعلى سبيل المثال يورد العوتبي معلومات عن عائلة المهلب ابن أبي صفرة لكن تتبعه التاريخي ينقطع مع القضاء عليها في أيام يزيد بن عبدالملك (١٠٢هـ-٧٢٠م). فالتتبع التاريخي لهذه العائلة العُمانية يستلزم تتبعا أوسع عن انتشارها وأعمالها، وهذا ما أورده تاريخ جرجان(٢٠) فهي موازاة تتم بخيوط عدة لإكمال هذا الوجه عن التواريخ. وهكذا إذا ما تتبعنا شخصيات عمانية أخرى كمازن بن غضوبة نجد كتابات التراجم العُمانية تغفل في ذكر أخباره بعد تاريخ إسلامه ولكن كتابات ابن الأثير في «أسد الغابة» وابن عبدالبر في «الاستيعاب» توضح لنا هجرة وانتقال أحفاده من بعده إلى أذربيجان وأحفاده علي واحمد بن حرب (و هما من علماء الحديث) حيث توفي الأول في الموصل والآخر بساحل الشام. وكذا إذا توجه للبغية عن كشفِ جوانب من تواريخ أعلام عمان كجابر بن زيد والخليل بن احمد وابن دريد والمبرد لا حصرا، لا تسعفنا المصادر العُمانية في هذا الجانب للإلمام بتوسع في المعرفة عنهم. ولذا تبقى المصادر العربية غير العُمانية للتوسع في هذا المجال أرشيفا مهما للتقصي وحتى الحديثة منها كمشاهير الشرق لجرجي زيدان او الأعلام للزركلي.

التحول التجاري مع الشرق في القرنين ١٠و ١١ من منطقة الخليج إلى البحر الأحمر ثم مصر ومنها إلى أوربا على اثر قيام دولة الفاطميين فتح المجال التجاري إلى بدايات هجرات العائلات العُمانية إلى شرق إفريقيا والاستيطان على امتداد الساحل الشرقي، وقد ظل تتابع الهجرات والاستيطان لشرق إفريقيا متواصلا الى منتصف القرن العشرين.

ثانيا: للتحول التجاري مع الشرق في القرنين ١٠ و ١١ من منطقة الخليج إلى البحر الأحمر ثم مصر ومنها إلى أوروبا على اثر قيام الدولة الفاطميين فتح المجال التجاري إلى بدايات هجرات العائلات العُمانية إلى شرق إفريقيا والاستيطان على امتداد الساحل الشرقي، وقد ظل تتابع الهجرات والاستيطان لشرق إفريقيا متواصلا الى منتصف القرن العشرين. لكن يكاد أن تكون شحيحة الحصول على أية معلومات حول هذا الجانب من المراجع العُمانية.

ثالثا : وهو الأمر المشار إليه سابقا تأخر هذه الكتابات

في عمان أو لفقدانها مع كثير من المصادر العُمانية، فمن المراجع غير العُمانية نستطيع أن نستشف المجال الحركي لهذه الشخصيات.

٣- بدايات كتابات البيوغرافيا في المصنفات العُمانية: إن القصد منه الإشارة التي يمكن الاستدلال بها على بداية هذا التصنيف في عمان والذي يمكن إرجاعه بحسب ما ذكره نورالدين السالمي إلى احمد بن النظر(ق٦هـ-١٢م) الذي ألف كتاب «سلك الجمان في سير أهل عمان» في مجلدين لم يوجد منهما بعد الحرق إلا تسع كراريس.(٢١) ولفقدان الكتاب كل ما يمكننا هو التمعن في كلمة «سير» التي تشير إلى أن الكتاب يتحدث عن تراجم بعض أعلام أهل عمان، إلا أن الاعتقاد المرجح إن الكتاب كان يشمل الكتابة التاريخية عن عمان اكثر من اشتماله على تراجم أو سير الأعلام.

وهنا نتساءل هل يمكننا أن نصدر بيانا قاطعا في هذا المجال سواء كان بدحض أو تأييد ما إذا كانت هناك أي كتابات سابقة عليه؟ إلا أنني في اعتقادي بحسب ما يمكن تتبعه حتى الآن لم يقم برهان لأي كتابات من هذا الجنس بين العمانيين إلى ذلك الوقت، والبرهان على هذا البيان هو بحكم الضرورة غير مباشر وهذا أمر طبيعي لأنه يندر أن يثبت الحكم القطعي على قضية بطريقة مباشرة بدون براهين: أما في حالات وجودها فيستدعي الأمر التقدم بالبراهين الواضحة لإثبات صحتها والعكس صحيح لإثبات البيان السلبي. لكن الافتراضات واسعة وممكنة وقد تندرج بحكم البدايات في تطور الكتابة الفنية في عمان خلال القرنين ١٠و ١١م من مصنفات ابن بركة والكدمي وأبي الحسن البسيوي وأبي المنذر العوتبي وأبي بكر الكندي. وان كان مما يشار إليه هنا أن مثل ابن دريد من الذين ظل التصاقهم المكاني بين عمان والبصرة وكتابه «الاشتقاق» لما يوجد من إشارات متصلة ضمنها لكن لا يمكن الأخذ به كنموذج في هذه الدراسة لاختلاف ماهية الكتاب.

فالتطور لهذه الكتابة جاء تدريجيا من بعد ابن النظر ابتداءً من سيرة عبدالله بن مداد (ق٩هـ-١٦م) المشهورة بـ«صفة ونسب العلماء»(٢٢) التي قد تكون بحق المصدر الأساسي في معرفة علماء عمان للمصادر اللاحقة. وقد اعتمدت أولا على السرد بتتبع معرفة الأعلام العلماء العمانيين وكيفية وصول العلم (الشريعة) ابتداء من ابن عباس إلى العلماء العُمانيين في البصرة ثم علماء عمان من حملة العلم وبشكل تدريجي إلى القرن (٥هـ-١١م)، ثم عن العلماء الذين من بعدهم ثم بفصل عن أئمة عمان وفترات حكمهم: ولكن السيرة لم تتقص لنا تواريخ وفيات العلماء وأخبارهم في حين انها اقتصرت على تعدادهم. إن التميز الذي يمكن الإشارة إليه في هذه القائمة هو أن الرؤية الدينية (في إحصاء علماء الشريعة) شكلت كتابة هذه القائمة لتصبح من بعد منهاجا لقوائم متعددة ظهرت من بعد ذلك، أو أجزاء من محتويات كتب كنحو: خميس بن سعيد الشقصي(ق١١هـ-١٧م) في الجزء الأول من «منهج الطالبين»، وأحمد بن سعيد الخراسيني (في أواخر القرن ١١هـ-١٧م) الجزء الثالث من فواكه العلوم في طاعة الحي القيوم»، ثم جميل بن خميس السعدي في كتابه «قاموس الشريعة» في الجزءين الثامن والتاسع إلى الفصل التاسع والثلاثين من «كشف الغمة». إن ابرز ما نستنتجه من هذه المصنفات من صياغتها لتقديم المعطيات حولها أن هناك قاعدة ثابتة في بناء النص في هذه القوائم وهو ما يعطي هذه المصنفات نمطية ونسقا متكررين ومتداولين، فالنص ذو بناء كمي يقوم على سرد ما يمكن عدّه من العلماءِ بدون فرز الأسبقيةِ الزمنيةِ أو الترتيب الأبجدي حيث يتم حشر النص بالعددِ الممكن عده من العلماء بدون رؤية أو منهجية للترتيب. أما من حيث المنهج المتبع فالقاسم المشترك في الأسلوب يكاد التشابه الواضح فيه أن يكون نقلا مباشرا في ما بينها من السابق إلى اللاحق. فالتكرار يفيد وجود القاعدة المشتركة، أما النص في هذا الصدد فهو تراكمي يقوم في كل مرة على تغذية القائمة بالعلماءِ إلى فترتها، فينطلق المصنفون من سجلات ووقائع ثابتة ومتعارف عليها، فهي أشبه ما تكون بالمتواترة.

لكن إذا تمعنا في هذه القوائم للبحث عن مصادرها فإنها

بدايات كتابات البيوغرافيا في المصنفات العُمانية: إن القصد منه الإشارة التي يمكن الاستدلال بها على بداية هذا التصنيف في عمان والذي يمكن إرجاعه بحسب ما ذكره نورالدين السالمي إلى احمد بن النظر(ق٦هـ-١٢م) الذي ألف كتاب سلك الجمان في سير أهل عمان في مجلدين لم يوجد منهما بعد الحرق إلا تسع كراريس

على ما يبدو قد اعتمدت على كتابات سلاسل الإسناد العلمي (أو رفع حملة العلم في عمان) بداية من أبي محمد عبدالله بن بركة (ق٤هـ-١٠م) في «التقييد»، وأبي الحسن البسيوي في«الجامع »، وكذلك على إشارات بعض العلماء في الكتابات الفقهية والعقائدية. لكن الجزئيات الأولى لهذه القوائم قد يمكن إرجاع مصادرها إلى بعض من بواكير السير العُمانية التي احتوى بعضها على سرد أسماء العلماء كسيرة أبي المؤثر ثم من بعده أبي الحسن البسيوي، فهذه القوائم في بداياتها كانت تتشكل من مقتطفات واقتباسات لبعض قطع السير العُمانية من خلال ذكر أعلام عمان الذين حملوا العلم لتصل في نهاياتها إلى العلماء المعاصرين للكاتب. فهذه القوائم السردية تتضح من تشكلها أن بداياتها كانت قبل أو أثناء صياغة ابن مداد لسيرته التي تعتبر المنعطف لهذه الكتابات، أي أن البدايات الكتابية قد يمكن إرجاعها إلى بدايات القرن (٥هـ-١١م). فالذي يمكن ملاحظته في هذه القوائم أنها استبعدت أن تسرد لنا بيوغرافيا عن التجار ومشاهير الأعيان وقادة القبائل، على سبيل المثال مما أثرت في الكتابات التاريخية والبيوغرافية (التراجم) على السواء.

فجون ويلكنسون يبدي ملاحظاته حول هذه القوائم بان المشكلة فيها عدم الانضباط في التسلسل الزمني مما يؤدي أحيانا في القراءة الأولى إلى عدم وضوح النص للقارئ، وقد تحدث مغالطات في عدم استيعابها من خلال التسلسل الزمني، وهذه الإشكالية توجد على سبيل المثال عند الترجمة لشبيب بن عطية وهلال بن عطية الخراساني(٢٣)، حيث اعتقد البعض انهما أخوان بينما في التحقيق يتضح أن شبيب عماني وهلال كان من خراسان لكنهما عاشا الفترة نفسها وحملا مسمى نسبة الأب كذلك. أما المعاناة الأخرى فهي تكرار العلم في مواضيع متعددة فتكون الإشكالية هي، هل هما علمان أم شخصيتان والأشكل من ذلك إذا كانا من قبيلة واحدة مما يؤدي أحيانا إلى إلغاء أحدهما أو الخلط في العلاقة بينهما ولازال التساؤل في كثير من الشخصيات كنحو المنير بن النير وسلمة بن مسلم العوتبي والخليل بن شاذان هل هما علمان او علم واحد فقط.

هذه الظاهرة استمرت في جدولة قوائم البيوغرافيا من بعد لتبرز مع كل من محمد الشيبة السالمي في كتابه «نهضة الأعيان» وسالم بن حمود السيابي «إسعاف الأعيان في انساب أهل عمان» عند تقديم قوائم لأئمة عمان مع تسلسلهم الزمني وتسلسل الإمامة في عمان. لكن المنهج المختط الذي وضعه حديثا سالم السيابي في «طلقات المعهد الرياضي في حلقات المذهب الإباضي»، بمحاولته تصنيف طبقات العلماء العمانيين في تسلسل زمني عبر القرون لم يتوسع كثيراً ليشمل جميع العلماء لكل طبقة وتوقف عند الحلقة الرابعة من علماء عمان، وكذلك فان الرؤية للإيديولوجية الإباضية كانت هي الدافع. ومع ذلك فان المحاولة كانت مدخلا سريعا لمعرفة طبقات العلماء العمانيين ولو بشكل متأخر جدا. ثم إن المنظور الأساسي المنتهج في تصنيفه هو انه واكب أسلوب القوائم السابقة بحيث أن كل طبقة هم حملة علم من لدن جابر بن زيد إلى القرون الحاضرة. فمصنفات كتب الطبقات خدمت أو بدأت مع نطاق علوم الحديث وتوسعت مع مجريات كتب قواميس البيوغرافيا(٢٤) وبرغم وجودها واستعمالها في المصنفات الإباضية نحو الشماخي في «الطبقات»(٢٥) ثم من بعد تذييله ب«الجواهر المنتقاة في ما أخل به كتاب الطبقات» للبرادي(٢٦). إلا إنها في ما يبدو لم يكن لها تأثير في النطاق العماني في رصد التراجم وتدوينها.

و هكذا من عرض هذه القوائم يمكن رصد مدى فاعليتها في الكتابة التاريخية في عمان ابتداء من «كشف الغمة» ثم من بعد في أجزاء من «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» إلى « تحفة الأعيان » وانتهاء مع «عمان عبر التاريخ». فقد سلك المؤرخون المحدثون في عمان المسلك نفسه كما اقتفوا الخطى نفسها في تقييم التاريخ وتتبعه وتقسيمه في عمان على أسس الأئمة الذين حكموا عمان، إلا أن التمايز لاشك فيه من حيث الدقة والرؤية المتبناة في كل على حدة. فالتطور لهذه القوائم صاحبته بحوث موازية ومختلفة لتكون اكثر ملاءمة في تقصيات أحداث التاريخ العماني.

جون ويلكنسون يبدي ملاحظاته حول هذه القوائم بان المشكلة فيها عدم الانضباط في التسلسل الزمني مما يؤدي أحيانا في القراءة الأولى إلى عدم وضوح النص للقارئ، وقد تحدث مغالطات في عدم استيعابها من خلال التسلسل الزمني

٤- إننا هنا أمام أصناف عدة من المصنفين للبيوغرافيا لابد من فرز منهجية كل منهم على حدة. فالتطورات السياسية التي حدثت في عمان خلال القرن التاسع عشر والامتداد الجغرافي للدولة العُمانية نحو شرق إفريقيا أثرت على الحياة العلمية في عمان وبدأت أساليب الكتابة الكلاسيكية القديمة تميل إلى التماحي، كما في القوائم البيوغرافية السابقة والانتقال بصورة تدريجية وإعداد نقل هذه الكتابات إلى نمطية المصنفات الشاملة. لكنها تتداخل من حيث اختصاصات مضامينها في المصنفات الحديثة، بحكم تداخل المحاور وتعدد المواد المعرفية ثم كذلك لتطورات السياسة في عمان مع نهاية القرن التاسع عشر.

ابن رزيق (ت ١٨٧٣م):

بحد ذاته حميد بن محمد بن رزيق يعد ظاهرة فنية أدبية عمانية في القرن التاسع عشر، امتزجت فنيته الإبداعية بالآداب والتاريخ والشعر والنثر. حتى الآن لم تبرز دراسات تدلي بوضوح عن حياته العلمية ونشأته لكن من الممكن أن ندلي بشيء عنه بما أن هنالك بعض الجوانب التي قد تساعدنا لفهم حياته. لقد أدى نقل العاصمة العُمانية من داخلية عمان (الرستاق) إلى مسقط في عهد السلطان حمد بن سعيد بن الامام احمد البوسعيدي لامتزاج العرقيات على الساحل العماني واصبح ازدهار مدينتي مسقط ومطرح يهيئ الظروف في تكوين مجتمع متعدد العرقيات بما يشبه (الكزموبلتان). وبدأت دواوين السلاطين في اتخاذ نوعية من الأدباء والكتاب تجاوز فيها القبلية التقليدية وقد التصقت عائلة ابن رزيق بديوان السلاطين البوسعيديين.(٢٧) فنشأته الأدبية تظهر في اتجاهاته وكتاباته التي مكنته من اختطاط منهج مبتدع بالنسبة للثقافة العُمانية في بدايات القرن التاسع عشر فعلى سبيل المثال التميز النوعي للكتابة وتطورها يمكن ملاحظته بالمقارنة بينه وبين ابن قيصر في سيرته عن الإمام ناصر بن مرشد (ق١٧) وسيرة ابن رزيق (البدر التمام) عن السلطان سعيد بن سلطان حيث يتجه ابن قيصر إلى الأسلوب البلاغي بينما يتجه ابن رزيق نحو السرد والوصف. ثم تلك العلاقة بديوان السلاطين مكنت مصنفاته من التداول فالسلطان ثويني بن سعيد أهدى إلى القس برسي بادجر مجموعة من مؤلفات ابن رزيق الذي قام من بعد بترجمة «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» الذي يعتبر أولى المصنفات التاريخية العُمانية المترجمة إلى اللغة الإنجليزية عام ١٨٧٣م(٢٨). ثم من بعد السلطان خليفة بن حارب أهدى إلى جامعة أكسفورد «الصحيفة القحطانية».

بحد ذاته حميد بن محمد بن رزيق يعد ظاهرة فنية أدبية عمانية في القرن التاسع عشر، امتزجت فنيته الإبداعية بالآداب والتاريخ والشعر والنثر. حتى الآن لم تبرز دراسات تدلي بوضوح عن حياته العلمية ونشأته

إن ما يهمنا في كتابات ابن رزيق في هذا السياق هو مصنفه «الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان»(٢٩)، حيث تمكن ابن رزيق عن إدخال أسلوب النظم في كتابة قواميس البيلوغرافيا، وهي بذاتها محاولة مستحدثة في الكتابات العُمانية. وقد أورد سبب التأليف بأنه قد سئل أن ينظم قصيدة في أسماء أئمة عمان وان يشرحها شرحا مختصرا مبسطا لا يطلب العارف له مزيدا وقد نظمها في مائة وأربعين بيتا بدأها:

عمان عن لسان الحال ردي
جوابا منك لي أرجو الجوابا
أما عين إليك لها دموع
على من جسمهم أضحى ترابا

و ينتهي:

فحسبهم صنيعهم سرورا
يجزيهم إذا شهدوا الحسابا

فصاغها بالتسلسل التاريخي في تتبع سير أئمة عمان ابتداء منذ إمامة الجلندى بن مسعود إلى الإمام احمد بن سعيد، فهو يورد البيت ثم يشرحه لغويا ثم يتبعه بشرح عن حياة الإمام المؤرخ عنه.

قبل التجاوز إلى عرض مضامين الكتاب لابد من الإشارة إلى التحولات الجذرية في الحياة الاجتماعية العُمانية فالطابع الثقافي لهذا الانتقال يبرز بدايات الانتعاش الحضاري على ساحل عمان مرة أخرى مع انتقال العاصمة العُمانية إلى مسقط وقد كان كذلك لمعاصره الشيخ جميل بن خميس السعدي مصنف«قاموس الشريعة» في (٩٠) مجلدا، بعدما ظلت داخلية عمان المحور العلمي والثقافي لعمان لقرون عدة. لاشك أن ابن رزيق ترجع أصوله إلى مدينة نخل في داخلية عمان لكن تكوينه العلمي كان في العاصمة مسقط. فهذا التجاوز لم

يكن إذا فقط من المرحلة الكتابية والتصنيف بل تعدت لتكمل مرحلة تفاعلية في الحياة الأدبية في عمان أكملت في مسقط مع ابن عرابة وابن شيخان السالمي وأبي الصوفي وهلال بن بدر البوسعيدي أي أن الساحل العماني اصبح مركزا للإبداع بعد توقف دام لقرون. وهذا التجاوز الإبداعي يمكن إيجاده في الكتابات التاريخية فمن ضمن المصنفات المحفوظة التاريخية العُمانية في المملكة المتحدة «تاريخ أهل عمان» لجعفر بن سالمين بن عبدالله النخلي(٣٠)، او كـ«سعد السعود في تاريخ البوسعيد»(٣١)، حيث الاحتمال أن كليهما كانا من كتاب ديوان السلاطين البوسعيديين بمسقط وهو يعكس النضج الإبداعي والاهتمام به من قبل السلاطين، فإذا الانتقال لم يكن سياسيا فقط بل تجاوزه إلى النطاق الثقافي.

أما في مقام التصنيف ففي هذه اللحظة يبدو لنا مساران مختلفان في تصنيف هذه القواميس في عمان، فالأول هو الجانب التاريخي وهو المضمون: فابن رزيق جعل من منظومته في سير الأئمة مجاراة لشخصيات الأئمة وإذا رجعنا إلى كشف الغمة أو بالأحرى إلى مختصر روس(٣٢) لتبين لنا بان هذا التأثير ظل متبعا ينتزع منهجا أولا ليجعل من عمان كإقليم مستقل أو محور إقليمي مركز الاهتمام. توالت من بعدها «تاريخ أهل عمان» لمصنف مجهول(٣٣)، ثم «قصص وأخبار جرت في عمان» لأبي سليمان بن محمد بن عامر المعولي(٣٤) و«تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان» لنورالدين السالمي برغم تسلسله التاريخي إلا أن الأحداث مجارية لفترات حكم الأئمة في عمان وأخيرا «عمان عبر التاريخ» للشيخ سالم بن حمود السيابي. أما بالنسبة إلى الأسلوب النظمي الذي نهجه قد يمكن الجزم أن ابن رزيق قد تأثر بالقلهاتي (ق٧هـ-١٣م) من خلال منظومته الشهيرة «الصحيفة القحطانية» حيث عارضها ابن رزيق بمنظومتيه «الصحيفة القحطانية»(٣٥) و«الصحيفة العدنانية»(٣٦). ولو تتبعنا ظاهرة أرجوزات البيوغرافيا واستعمال هذا اللون الأدبي لوجدناه بدأ مبكرا في عمان فعبدالله بن عمر بن زياد بن احمد الشقصي (ق٨هـ-١٤م) نظم أرجوزة مخمسه في سيرة الرسول الله -صلى الله عليه وسلم- والخلفاء أهل الاستقامة وعلماء عمان.(٣٧) ثم كذلك مع الشاعر سعيد بن محمد الغشري (ق١٠هـ-١٦م) قصيدة نظمها عن أئمة بني خروص، ومن هذه المنظومة عدَّها بعض المؤرخين كعمل توثيقي في الكشف عن أئمة بني خروص الذين لم يدون عنهم. فسلك من بعده محمد بن خميس السيفي (ت؟) في قصيدة نظمها في أئمة اليعاربة وإن كان بدا مقدمتها بأبيات في الأئمة ذوي الأصول القحطانية.(٣٨) هذا الخط وجدناه كذلك من بعد لدى الشيخ خلفان بن جميل السيابي في الجزء الثالث من «سلك الدرر»(٣٩) حيث انشأ منظومته في تتبع أئمة عمان عبر القرون إلى القرن الرابع عشر وإن كان لم يذيلها بشرح للأبيات ثم من بعده الشيخ محمد بن راشد الخصيبي (ت١٩٨٨م) في منظومته «شقائق النعمان في ذكر شعراء عمان» وكذلك في قصيدته في حملة العلم وأئمة العلم من أهل عمان «تلك آثارنا تدل علينا»(٤٠).

هنالك ظاهرة أخرى في أرجوزات البيوغرافيا وهي محاولة سرد نظم أعلام المدن حيث، بدأ هذا اللون يشق طريقه من خلال الأرجوزات والمناظيم وإن كانت متأخرة بعض الشيء فقد نظم الشيخ محمد بن سالم الرقيشي في أئمة العلم من مدينة أزكي بدأها بمطلع:

يا رعى الله أربعا بالنزار
مقفرات أو آهلا بالفخار
و سقاها الحياء وحيًا ثراها
وابل المزن بالغوادي السواري(٤١)

و ثم من بعد خلفان بن محمد المغتسي أيضا في علماء أهل أزكي وتبعه أبو سرور حميد بن عبدالله الجامعي في أعلام مدينة سمائل. فهي تحفظ لنا الاستدلالات للمكانات الجغرافية للتراجم.

فأرجوزات التراجم اتخذت في الكتابات الأدب العربي من قبل فقد صاغ عبداللطيف بن احمد بن محمد الدمشقي أرجوزة في علم الأنساب «نخبة التفاحة حاوية قواعد المساحة»(٤٢). وكذلك «محاسن الأزهار في مناقب العترة الأطهار»(٤٣) لعبدالله بن حمزة بن سالم (ت٦١٤هـ-١٢١٧م) أرسلها إلى الخليفة الناصر، و«رياض الأبصار في ذكر الأئمة الأقمار والعلماء الأبرار» وهو تراجم شعرية لكبار رجال الزيدية والمعتزلة للهادي بن إبراهيم بن علي الوزير (٧٥٨-٨٢٢هـ-١٣٥٧-١٤٢٠م)(٤٤). تبعا لهذه المصنفات فانه من الجائز احتماله أن هنالك تأثيرا يمنياً في الأرجوزات

العُمانية السابقة خصوصا مع تدوين القلهاتي لأرجوزته وذلك مع تحول الطرق التجارية في القرن (٥هـ-١١م) لتأخذ مجرى بين المدن الساحلية الجنوب شرقية والجنوبية للجزيرة العربية مما أدى الى تطور العلاقات على طوال الساحل الجنوبي والجنوب الشرقي (العُمانية اليمنية)٤٥ وذلك يمكن تلمسه من معلومات في«تاريخ المستبصر» لابن المجاور،(٤٦) و«صفة جزيرة العرب» للهمداني.(٤٧)

٥- مع بدايات الانتقال الحضري في عمان خلال القرن الماضي كان أمراً طبيعياً أن يكون عاملا في تكوين اتجاهات وأنماط كتابية تعكس هذه الاتجاهات من قواميس التراجم، ويمكن رصدها:

محمد السالمي (١٨٩١-١٩٨٥م)

أرخ محمد الشيبة السالمي كتابه «نهضة الأعيان بحرية أهل عمان»(٤٨) لرصد تتابع الأحداث الداخلية في عمان مع بدايات القرن العشرين وإلى عقد الستينيات منه وان كان ويلكنسون يشير إلى انه اكمل الكتابة التاريخية لكتاب «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان» لنورالدين السالمي إذا فهو تسلسل لتلك المجموعة.(٤٩) لكن بتمعن في منهجية السالمي في مصنفه يتبين انه نهج فيه لرصد تتبع رجال عمان والقوى القبلية مع مطلع القرن الماضي. وتتضح خطته بعد مقدماته التعريفية الموجزة عن مدن وتاريخ عمان. ولذا لو تتبعنا مقالات التراجم في هذا الكتاب لوجدنا أن السالمي خلال هذا الرصد في الحقيقة لم يكن يقصد به قاموسا في التراجم وإنما كان هذا التقصي إضافات لتوضيح البنية التركيبية في سكانية عمان في القرن العشرين من أمراء وشيوخ وعلماء وقضاة وأدباء وكان رصده بالمعاصرة، فهو أحد المعاصرين الذين كانوا في داخل ذلك الصراع، وهذا يعطيه توثيقا أدق. وإن كان هو معبرا عن وجهة الإمامة الأيديولوجية ومدافعا عن شرعيتها لكنه في الوقت نفسه لا يعكس ايديولوجية الإمامة ككينونة قائمة بذاتها، وهذا بطبيعة الأمر جعل تركيزه على داخلية عمان لم يتطرق إلى المناطق الساحلية بتوسع أو شمولية اكثر عن شيوخ وأدباء خارج ذلك النطاق إلا تلميحا. فبدأ بتعريفات واسعة عن كبار البيوتات في العائلات العُمانية في القرن الماضي كنحو (النباهنة آل حمير في الداخل)، (بنو النعيم البريمي)، (آل صالح بن علي الحارثي وآل حمودة في الشرقية)، (آل هلال بن زاهر الهنائي)، ومن ثم بدأ في كتابة التراجم. لكن المهم الإشارة إليه انه عكس من خلال تلك التراجم التغيرات الجذرية وسطوة القبلية في صياغة الأحداث وتقلباتها، وهي حقيقة تثير الاستغراب الكامل حتى ولو تخلى بعض الشيوخ عن مبادئ دينية أحيانا. إلا انه كان جعل من مصنفه سجلا حافلا للانعكاسات الأدبية والعلمية في داخلية عمان والمدارس الدينية التي بدأت تأخذ أنفاسها للعودة وهذا التسجيل كان خلال تدوين التراجم، إضافة إلى ذلك كانت تميزه في كتابته إنها كانت استقصاء لترجمة تواريخ الأعلام المدون عنهم من الولادة والوفاة والمكانة والشيوخ المتتلمذ عليهم أو الرجال الذين ارتبط بهم.

البطاشي(ت١٩٩٩م):

التطور لقوائم العلماء في سردها تمت صياغته مؤخرا في «إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان»(٥٠) للشيخ سيف بن حمود البطاشي (ت. ١٩٩٩م) وتقلد منصب القضاء في ولايات عدة إلى أن تفرغ للبحث أواخر عمره لكن للأسف الشديد لقد وافاه الأجل قبل إكمال مشروعه الذي تم إصدار منه ثلاثة أجزاء بدأهما بالتسلسل الزمني من عصر النبوة إلى أن توقف فيه مع بداية القرن (١١هـ-١٧م) .ففي الجزء الأول بعد إيراد التراجم أوجد كذلك قائمة أخرى للعلماء الذين لم يتمكن من الحصول على معلومات موسعة عنهم. لاشك إن الإلمام الموسوعي عند البطاشي كان محركا في تدوين البيوغرافيا نحو:«الطالع السعيد في سيرة الإمام احمد بن سعيد» و«تاريخ المهلب وآل المهلب» وكذلك «شعر الشيخ خلف بن سنان الغافري». ولكن الذي نهجه البطاشي في تقصي المعلومات كان موفقا في مقارنتها واستخراجها من المصادر العُمانية وغير العُمانية على السواء بل إن مراجعه المعتمدة بحد ذاتها وثيقة مهمة من حيث اعتماده على الكتابات الفقهية والمخطوطات وروايات والأخبار المختلفة وإطلاعات واسعة في المكتبات العُمانية الخاصة، زاد عليها التحقيقات التاريخية في مقارنة الآراء وإكمال جوانب من التاريخ العماني إذا كانت متعلقة حول الشخصية المترجم عنها. وأحيانا للمخالطات العائلية والتي اختصت بفن علمي ظل متوارثا عبر أجيال كنحو عائلة بني مداد المتصوفة أو

بني هاشم في الطب، فيحاول إيجاد السلسلة العلمية والنسبية مما يوضح جوانب خفية عن الحياة الاجتماعية في عمان.

وقد بين دوافعه إلى تصنيف الكتاب:

«أولا: أن العلماء العمانيين كان اكثر اهتمامهم بالتأليف في الفقه والأصول والولاية والبراءة فألفوا في ذلك الجوامع الكبار والكتب المطولة أما الكتابة التاريخية لم يعنوا بها كثيرا ولم يؤلفوا كتبا مستقلة إلا ما يوجد عرضا في كتب الفقه.

ثانيا: فقدان كثير من مؤلفاتهم إما بحروب طبيعية أو حروب قبلية أو غزوات جاءت من خارج البلاد أو إهمال وعدم اعتناء ممن اقتنى هذه النفائس.»(٥١)

لكن الإشكالية التي تبقي الارتباك في مجموعة البطاشي هي عدم إيضاحه لمنهجه أو خطته في هذا الكتاب، مما يثير تساؤلا حوله: هل هو يساير الترتيب الأبجدي؟ وهو العادة المتبعة عند الكثير من هذه المصنفات وهو مستبعد تماما في تصنيفه أم التسلسل الزمني؟ وهذا الذي حاول الالتزام به. لكن هنالك مفارقات في التسلسل الزمني أحيانا مثل تقديم الخليل بن احمد والمبرد وابن دريد على من سبقهم من الأعلام أو كشبيب بن عطية على أبي حمزة الشاري ونحوه فهو يحيل القارئ إلى التقصي الزمني لكل علم. وباعتبارية قرب الإصدار فهو قليلا ما يشير إلى المصادر لتوثيق مراجعه.

٦- بالنسبة لكتابة قواميس تراجم الشعراء في عمان يمكن حصرها مع عبدالله الطائي ومحمد بن راشد الخصيبي:(٥٢)

عبدالله الطائي (١٩٢٧-١٩٧٣م):

لقد ظهر جيل من أدباء الخليج مع نهاية الخمسينيات كانت امتدادا لنزعة القومية العربية، وأخذت هذه الظاهرة في الامتداد الإقليمي خصوصا في الستينيات من القرن الماضي وكانت تحاول إبراز الثراء الأدبي للوجه الشرقي من الوطن العربي قد يكون عبدالله الطائي أحد روادها. لكن لو تتبعنا عن كثب عن كتابة عبدالله الطائي للبيوغرافيا ستتضح لنا بأنها بدأت بعملية تدريجية أي أن ظاهرة الكتابة البيوغرافية كانت لدية فترات انتقالية بدأت من عمليات تجميعية من أحاديث إذاعية وكتابات صحفية لشعراء الخليج المعاصرين (أو بالأحرى القرن العشرين) تم جمعها أولا في «دراسات عن الخليج العربي» (١٩٦٨م) ثم «شعراء معاصرون» إلى خلاصة إنتاجه في «الأدب المعاصر في الخليج العربي»(١٩٧٤م).

إن هذا البناء التراكمي لدى الطائي يوجه لدلالات معرفية عن الخليج في ستينيات القرن العشرين فالمصنفات بأشكالها لا يمكن ضمها إلى قواميس البيوغرافيا لكن الطائي اتبع في دراساته الأدبية إلى ما يشبه إبراز جوانب أدبية من الخليج بتعريفات موجزة عن الشعراء ونماذج من أشعارهم فهو لم يوجه كتاباته لدراسات نقدية بل مختارات لنماذج من شعراء الخليج ولذا تقترب كثيرا مقالات الطائي من قواميس البيوغرافيا عن شعراء الخليج المعاصرين أو بالأصح من بدايات القرن إلى بداية السبعينيات، لكنه أحيانا يطلق مسميات على الشعراء للتعريف بهم نحو نحو : شاعر عمان (الشيخ صقر بن محمد القاسمي)، شاعر القبيلة (عبدالله بن علي الخليلي)، شاعر الحكم (محمد بن شيخان السالمي) أو شاعر الشباب (احمد محمد الخليفة) أو شاعر الشعب (عبدالرحمن قاسم المعاوده). لكنه يستبعد ذكر شعراء النبط أو شعراء الشعر العامي وقلما يتعدى إلى ذكرهم لكنه أحيانا يتعدى إلى ذكر بعض شعراء العرب. فالاقتصار على الإقليمية عند الطائي دافع مهم لإبراز أوجه من الحياة الأدبية في الخليج خصوصا مع الثروة النفطية في الخليج وهذا ما أبرزه بوضوح في خلاصة إنتاجه «الأدب المعاصر في الخليج العربي» من ذكر أعلام الأدب المعاصرين قبل وبعد النفط لكل دولة من دول المنطقة: الكويت، قطر، دولة الإمارات،البحرين ثم سلطنة عمان وهو في هذه فهل كانت ردة فعل لما يثار أن «الخليج حياة النفط». فلفتة الطائي الى التمايز في الحياة الأدبية في الخليج العربي من تتبع أعلام الشعراء ومسيراتهم الأدبية من الشعر الكلاسيكي الى بدايات من الشعر الحديث ثم استبعاد المركزية العُمانية والتمحور على الإقليمية الخليجية جعلت من مقالاته مدخلا لدراسات البيوغرافيا والدراسات الأدبية في الخليج العربي وهي في الواقع لا يمكن الاستغناء عنها إن لم تكن كتاباته هي من

لكن الإشكالية التي تبقي الارتباك في مجموعة البطاشي هي عدم إيضاحه لمنهجه أو خطته في هذا الكتاب، مما يثير تساؤلا حوله

المرتكزات التي قامت عليها مشاريع ودراسات أكملت قواميس البيوغرافيا. لكن المرتكز الذي يمكن أن نستدل عليه من حياة الطائي هو الكتابة الصحافية وحيث صرح «قد كانت نافذة هذه المشاعر ركنا من مجلة (صوت البحرين) اسمه (شعراء من جزيرة العرب) في الخمسينيات ثم عاد في الستينيات إلى برنامج أسبوعي من إذاعة الكويت سميته (دراسات عن الخليج العربي) كان يلتزم التعريف بأقطار الخليج وتاريخها ومظاهر الحياة فيها وأدبها العربي».(٥٣) لا ندري إلى أي مدى من الممكن الأخذ به هل هذا الدافع في الكتابة عن بيوغرافيا شعراء الخليج عند الطائي قد بدا إعدادها في عمان أم إنها تبلورت في الخارج خصوصا خلال قيامه بالكويت.

الخصيبي (١٩١٢-١٩٨٩):

كتابة قواميس البيوغرافيا عن الشعراء جاءت متأخرة في عمان عندما اصدر محمد بن راشد الخصيبي في مطلع الثمانينيات ثلاثيته «شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان».(٥٤) هنا يمكننا التلميح إلى التوازي بين حياة ابن رزيق والخصيبي فكلا العائلتين التصقتا بديوان السلاطين(٥٥) وإن كان ابن رزيق يبرز هذا التأثر ويمكن لحاظه اكثر مما هو عند الخصيبي في حياته الأدبية إلا أن الخصيبي تأثر في هذه الثلاثية بمنهج ابن رزيق من شكلية الكتابة وفنية المنهج ثم أن كليهما يبديا اهتماما بطرائف الأخبار والقصص في الكتابة لتكشف عن معلومات في بعض الجوانب عن الحياة الاجتماعية في عمان. فالخصيبي ابتدأ بمنظومته «شقائق النعمان» ثم ألحقها بشرح «سموط الجمان» يبدأ بلغة البيت ثم عن ترجمة العلم إلى إيراد مختارات من شعره. وقد بدأ منظومته:

أتحف السامعين من ذكرياتي
واسقهم من رحيق مبتكراتي
خلهم يرتعون في كل روض
من رياض البيان والنغمات

إلى أن ينتهي:

و بحمد الإله قد تم نظمي
منه أرجو لأحسن الخاتمات

قسم الشعراء في هذه الثلاثية إلى خمس طبقات خصص الطبقة الأولى في اسماء الشعراء من أول القرن الهجري إلى تمام القرن الرابع عشر، ثم الطبقة الثانية من شعراء عمان في القرن الرابع عشر، الطبقة الثالثة الشعراء من الأئمة والملوك والأمراء، الطبقة الرابعة لأعلم الشعراء واشعر العلماء وختمها بالطبقة الخامسة للعلماء الذين قرضوا الشعر. لو نظرنا مقارنة بين كتابات الطائي والخصيبي حيث انهما صنعا قواميس البيوغرافيا عن الشعراء إلا أن المنهج المفارق بينهما يتضح من أسلوب الكتابة إلى الأبعاد التكوينية لكل منهما. فالطائي يقدم بلغة حديثة واضحة ويحاول أن يقدم أعلامه بارتباطات معينة سواء قومية أو دينية أو سياسية أو اتجاهات أدبية ذات ارتباطات أيديولوجية، وهذا واضحا من انتقائاته الأدبية لدى الشاعر، بينما الخصيبي كان قاضيا وأستاذا في العلوم الشرعية إلى قرب وفاته وظل الأسلوب مفارقا تماما، من حيث الكتابة الكلاسيكية والاهتمام باختيار العبارات السجعية. أما من الناحية الشمولية فالخصيبي اكثر شمولية وتتبعا لكل شاعر من الناحية العائلية وقراباته ثم أن إنتقاءاته الأدبية إنما تكون عادة بتقييم نقدي لأفضل ما أمكن الشاعر من تقديمه بغض النظر عن الاتجاهات التي ينهجها الشاعر ولاشك إنها من منظور الخصيبي بذاته غير انه يعتمد على النقل الشفوي والرواية والخبر لترجمة واستمداد للمعلومات الشفوية ولو للتراجم المتقدمة كنحو ابن دريد، فالأخبار والروايات ظلت من محفوظات الألسن والتناقل الشفوي وكان الاهتمام بها من قبل البطاشي والخصيبي حفظت لنا كثيرا من هذه الروايات التي قد تعد من قبيل النسيان، ولذا هم يحاولون بأنفسهم تصحيح بعض الأبيات والروايات. بيد إن ما يجعلنا الاهتمام بالخصيبي هو انه كان اكثر تصورا لإيجاد المصنف أو القاموس المتكامل لشعراء عمان: لكن يتبين لنا أن الخصيبي على رغم إصداره المتأخر لهذه القواميس استبعد الشعر الحديث من ضمن مجموعته أو مجرد ذكره بينما هو يفرد الطبقة الخامسة من ثلاثيته للفقهاء وأراجيزهم ومنظوماتهم. وهذه تعكس الحياة الفقهية التي تميزت في عمان في القرون الثلاثة الماضية حيث ظلت المدارس الدينية المحور العلمي والأدبي وظل هذا الالتصاق في استمرارية التعليم الديني.

الطريف في هذا التباين بين الشقين في الكتابة المستخدمة الحديثة والتقليدية في هذه القواميس تبدو

للعيان واضحة فمسلك الكتابة الحديثة بدأ يشق نمطا أسلوبيا يدنو من شبة انتقالية تشبه التطور الذي مرت اللغة به في مختلف الدول العربية مع مطلع القرن العشرين. وان كانت الكتابة تأخذ التواصل ولو من بعد لوقتنا هذا. فهذا التشكل للصيغة الكتابية الحديثة أو الأدب المعاصر في الخليج العربي تدين في تطورها إلى الصحافة في بلورتها.(٥٦)

ذيِّل الكتاب السابق الذكر «شقائق النعمان» بكتاب «قلائد الجمان في أسماء بعض شعراء عمان »(٥٧) للسيد حمد بن سيف البوسعيدي حيث يشرح مغزاه من تأليفه: « ....فقد خطر بالبال كتاب اذكر فيه بعض شعراء بلدنا عمان، الذين لم يرد ذكرهم في كتاب «شقائق النعمان في أسماء شعرا عمان» لمؤلفه الشيخ المؤرخ محمد بن راشد بن عزيز الخصيبي. أما من حيث المنهج فقد اختلف تأليفه عن سابقه تماما».... وجعلت كتابي مختصرا مقتصرا على اسم الشاعر، وما اطلعت عليه من نسبه، وذكر نموذج من أشعاره، وتخليد ذكر قائليه وسميته «قلائد الجمان في ذكر أسماء بعض شعراء عمان»، وجعلت أسماءهم مرتبة على حروف الهجاء من حرف الألف إلى أخر الحروف بغير مراعاة المتقدم من المتأخر..».

وإن كان الكاتب لم ينتبه إلى الترتيب في التسلسل داخل الحروف الأبجدية فمثلا لم يرتب الحروف على أسبقيتها في حرف س، فالأسماء تذكر جملة لتنضوي داخل الحرف الترتيب الأبجدي أما تسلسلها فلا.

لقد كان هذا التأليف سابقا في المصنفات لتدارك ما تناسى السابقون عن ذكره فكشف مصنفه عن كثير من الشعراء والقصائد المغمورة بين المخطوطات وأسماء لم تخطر على بال الكثيرين. حيث الاتجاه السائد إلى ذكر المشاهير في مناطق الداخل أما الأطراف العُمانية فقلما من يبدي الاهتمام بذكرهم.

٧- أصدرت موسوعة السلطان قابوس للأسماء العربية جزءاً خاصا بأعلام عمان حيث صاغت لأول مرة موسوعة لبيوغرافيا تضم رجال حكم وساسة وعلم وأدباء وأعياناً وتجاراً بشكل إجمالي وكان لهذا التقصي أثر واضح عكس الحياة الاجتماعية في عمان حيث تعدت فيه النمطية التقليدية والمحور الواحد وبالطبع اتبعت الترتيب الأبجدي فيها هي بذاتها قد تمثل مشروعا مستقبليا في كتابة البيوغرافيا في عمان وعكس لمتغيرات للوحدة السياسية في عمان خلال القرن العشرين. والميزة الأخرى التي يمكن الإشارة إليها أنها الموسوعة تمت تحت عمل جماعي أي قامت بها مجموعة من الباحثين ولم تكن عملا فرديا كالأعمال السابقة.

لكن يتبين لنا أن الخصيبي على رغم إصداره المتأخر لهذه القواميس استبعد الشعر الحديث من ضمن مجموعته أو مجرد ذكره بينما هو يفرد الطبقة الخامسة من ثلاثيته للفقهاء وأراجيزهم ومنظوماتهم. وهذه تعكس الحياة الفقهية التي تميزت في عمان في القرون الثلاثة الماضية حيث ظلت المدارس الدينية المحور العلمي والأدبي وظل هذا الالتصاق في استمرارية التعليم الديني

لكنها في إصدارها الأخير، فهي تنطوي على ملاحظات تدرك مباشرة فمضامين التعريف حول كل شخصية من الاقتصار لا تتعدى الأسطر أو بضع الكلمات حولها فهي لا تتعدى إلى التحقيق حول الشخصية في تواريخ الولادة والوفاة والمكانة فعلى سبيل المثال لو أخذنا بالمقارنة مع دائرة المعارف الإسلامية لنأخذ أعلاما كجابر بن زيد أو احمد بن ماجد نجد فيها تحقيقات أوسع واشمل. كذلك إغفالها للمراجع والمصادر في التوثيق يجعلها في محل الجدل في الاستعمال الأكاديمي. لكن يمكن التلافي بالإصدارات والملاحق المتواصلة فتكون تغطية لتراجم والمشاهير العمانيين على ان يكون الإصدار الأول مستندا للرجوع إليه.

٨- كتابات الأنساب والقبيلة :كنت لا انوي في هذه الدراسة التصدي لموضوع مصنفات الأنساب وكتاباتها في عمان لكن للارتباط بينها وبين قواميس البيوغرافيا، والتشابه في كثير من الأوجه مكمل للآخر ثم للاحتواءات كتابات القبلية في تعديد رجالات القبائل، لا يمكننا إلا واخذ حسبان هذه الكتابات وعدها في هذا النطاق برغم معيار القبيلة والمنهجية المختلفة، وفي حقيقة الأمر هذا المنحى التزم به بروكلمان من قبل(٥٨). فالقبيلة في ذاتها تعد إحدى مكونات التاريخ العماني بحسب اعتبارات ويلكنسون(٥٩) وبيترسون.(٦٠) غير إننا نجد إلى جانب ذلك معرفة الاستيطانات القبلية تدلل لتسهيل على موقع أو أصول المترجم عنه. من اجل ذلك لما كانت هذه العوامل تلزم ولو بشكل غير مباشر إلى التطرق إليها لابد أن إشكاليات

وأساليب أنواع الكتابة فيها متداخل في ضمن سياقنا ومرتبطة به.

و يظهر من خلال الاستعراض الأولي لهذه المصنفات أن أخذت أسلوبية الكتابة نفسها المتبعة في قواميس البيوغرافيا من حيث النوعين: النثر والنظم وهنا سنعرض كلا النوعين.

ليس ثمة شك أن أبا المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (ق٥هـ-١١م) في كتابه «الأنساب» أولى الكتابات العُمانية في الأنساب حيث يبين لنا منهجه:«.....ثم اتبعت بعد ذلك أسماء الشعوب والقبائل والأفخاذ والبطون والفصائل : وذكر الشجرتين من القحطانية والعدنانية، وافتراق كل قبيلة إلى بني أبيهم ....» فهو إضافة إلى الارتباطات القبلية في سياق التاريخ العماني من الأهمية على السواء في الدراسات التاريخية والديموغرافية لعمان واحتوائه بإدلائه عن معلومات موسعة حول الكثير من الشخصيات العُمانية، ثم المهم عندنا هو نزول القبائل العربية بعمان وانفراده بتفصيل بعض الشخصيات التي كان لها التأثير في المجرى العام، حيث يورد مفصلا عن مالك بن فهم وولده، بني العتيك وآل المهلب بن أبي صفرة، معولة بن شمس والجلندى. ومن هذه الزاوية قد تكون ثمة محصلة لتجميع ما يمكن استقراؤه عن رجالات عمان في عصر ما قبل الإسلام والقرن الهجري. هذا الانعكاس يتضح تماما من محاولته لصب التاريخي القبلي وبلورة الاستيطانات العربية كبداية التاريخ العماني تتابعا إلى يومه، ولذا قد يكون احمد عبيدلي محقا في رأيه بان العوتبي كان قد اهتم بالأنساب عامة فإننا نجد تلك التفاصيل الهامة مبثوثة بين بقية الأخبار ولا يتناسب مع ما يخصصه لبقية الأنساب من أجزاء لأخبار الأزد مع ما يخصصه لبقية الأنساب ولربما كان متسقا في ذلك مع طبيعة موضوع الأنساب كما يتناوله المؤرخون المسلمون مما يجعل ذلك الكتاب ينتمي إلى ذلك الحقل بشكل عام»(٦١) على أننا حين ننظر في الأسلوب الإنشائي في كتابه فإن ما يهمنا هو القدرة على تجاوز مرحلة النقل والاستطراد في تتابع الرواية الشفوية فهو بالنسبة إلينا كوجه من اوجه الكتابة في عمان خلال القرن (١١م). هذا التجاوز يبدأ بمرحلة انتقالية حقيقية في فنية الكتابة سواء من الاقتباسات والمراجع والتصور حيث أراده العوتبي أو بالأحرى يمكن الإشارة إليه بأنه أمكن إيجاد فكرة الكتاب ومحتوياته.

ويزداد هذا التناسق مع مما يدخل في موضوعنا كتابات الأنساب والقبائل بشكل عام ولكن سنتطرق اليها ضمن هذا السياق لنكشف بعض المصنفات المتصلة بنا. فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وجدت الكتابات الأوربية عن القبيلة متسعا لها في عمان حيث محور الولاءات بين الشقين المتنافسين الهناوي والغافري وانتقال التحالفات القديمة ما بين يمن ونزار ليكون هذان الحلفان هما المسيطران، بدأت متعددة ومتوالية منها بيللى (١٨٦٣م)(٦٢)، ثم مايلز «الخليج بلدانه وقبائله»(٦٣)، كارتر «قبائل عمان»(٦٤).

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وجدت الكتابات الأوربية عن القبيلة متسعا لها في عمان حيث محور الولاءات بين الشقين المتنافسين الهناوي والغافري وانتقال التحالفات القديمة ما بين يمن ونزار ليكون هاذان الحلفان هما المسيطران.

ففي التصادم الأولي ما بين القبائل اليمانية والنزارية يمكن إيجاد هذا المنظومات الشعرية توضح هذا التنافس على اننا على يقين بان القبائل اليمانية ظلت طوال التاريخ العربي في عمان المحرك للسياسة. وفي نفس السياق المنظومات الأدبية القبلية في إدلائها وإفادتها حول دراسات الشخصية ابتداء من القلهاتي في منظومته «الصحيفة القحطانية» حيث حاول أن يبرز مناقب اليمانية ويبين مثالب النزارية. إلى أن يتضح تأثيرها مع ابن رزيق في منظومتيه «الصحيفة القحطانية» و«الصحيفة العدنانية». لكن المحرك القبلي يبرز في تشكيل هذا المصنفات لتجد من فهرست القبائل العُمانية للشيخ سالم بن حمود السيابي (ت١٩٩٤م) «إسعاف الأعيان في انساب أهل عمان».

لكن هذه المنظومات والفهرسة لا تكشف عن حقائق جوهرية في كتابة التراجم بحيث يمكن اعتمادها للمرجعية الدراسية إلا لماما. لكن الأهم الذي يمكن الاستفادة منه في كتابات الأنساب أنها ولدت نوعا آخر من هذه الفنون الإنشائية وهو من ضمن كتابات الأنساب يمكن الإطلاق عليه (الكتابات القبلية) وهو الأحرى أوجدت لتعديد مناقب قبيلة معينة لكنها توفر

لنا قوائم في تراجم ومشاهير القبائل بصورة إجمالية فهي تعنى إلى إبرازها سواء من ساسة أو أدباء أو علماء أو قضاة ... ونحوه. فعلى نحو تسلسلي تبلورت مع «نبذة في تاريخ المعاول»(٦٥) لأبي راشد محمد بن عامر بن راشد المعولي (ق ١٨) و«تبصرة المعتبرين في تاريخ العبريين»(٦٦) للشيخ إبراهيم بن سعيد العبري (ت ١٩٧٤) إلى «الموجز المفيد نبذ من تاريخ البوسعيد»٦٧ للسيد حمد بن سيف البوسعيدي (ت١٩٩٨)، وكذلك القسم الأول من «اللؤلؤ الرطب»(٦٨) للشيخ سعيد بن حمد الحارثي، ومن قبل ولو بالإشارة بدأت في الواقع من «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» لابن رزيق ولكنه كان يعنى بالكتابة التاريخية الشاملة لتاريخ اكثر من كتابة التراجم فهو يركز على الأحداث السياسية في نطاق الأسرة الحاكمة. وللدلالة على فنية هذه الكتابة لو أردنا الربط بين مؤلفيها سنجد انهم قد سلكوا خطى متشابهة فهم علماء وقضاة وذو نفوذ في أسرهم أي إن المراد من تصنيفها هو الحفظ والتعريف بمشاهير القبيلة وليس وضع قواميس خاصة يمكن الاستناد إليها، لكن تصنيفه الذي وضعه السيد حمد بن سيف البوسعيدي اكثر تنسيقا ووضوحا فبدأ القسم الأول منه بالأئمة والسلاطين البوسعيديين لعمان وزنجبار ثم العلماء والفقهاء ثم الشعراء، وعليه فان ما يمكن أن نشير إليه في هذا السرد هو التأثير القبلي في الثقافة العُمانية ككل وتأثيرها يمكن تلمسه بوضوح ليس في الكتابات التاريخية بل الفقهية والأدبية على حد سواء. لكن من حيث المسلك فان الخطى متقاربة إلى حد ما وهم بذا يعكسون تأثيرات سابقة من عوامل محلية في كتاباتهم أي بمعني إن أساليبهم لابد إنها كانت ذات منشأ محلي بدون مؤثرات خارجية.

٩- كل ما سبق يمكن تلخيصه في أن ثمة تغيرا في أسلوبية الكتابة في عمان أخذ في التشكل مع منتصف القرن الثامن عشر كانت بداية في مؤشرات للانتقال. هذا الانتقال ظل متمحورا ومتأثرا بالثقافة المحلية العُمانية وتستقي من نفس الكتابات التقليدية في القرن (٧هـ-١٣م) فهي لم تتأثر بفنية الكتابة التراثية العربية بشكل واسع كوجود المختصرات والتذييلات والشروح على هذه المصنفات. وكذا المسلك من نوعي الكتابة وأساليبها: النظم والنثر تطورت وواكبت انتقالات تدريجية لكنها في الوقت نفسه ظلت المحافظة عليها إلى وقتنا هذا. ولا ندري أن تكون الكتابة الكلاسيكية في قواميس البيوغرافيا انتهت مع الخصيبي والبطاشي. إن ما يمكن التوصل إليه إن هذه القواميس هو إنها تعكس اوجها متعددة للتغيرات الثقافية والاجتماعية لعمان وتبرز ملامح تيارات وأيدولوجيات مختلفة سواء قومية أو دينية أو تقليدية في تشكيل هذه الكتابة في عمان. نعم لربما أن إشكالياتها لا تزال من حيث ارتباطها المباشر وغير المباشر مع الكتابة التاريخية ولهذا يصعب التفنيد بينهما في دراسة وتقويم مصادر التاريخ العماني. إن ما ينبغي الإشارة إليه هنا هو إلى وجود فجوات واسعة في الكتابة والتصنيف في عمان منذ القرن (٧هـ-١٣م) حتى بداية القرن (١١هـ-١٧م) فبعد تتبع تطورات التصنيف في عمان مع ابن بركة والكدمي والبسيوي والعوتبي والكندي ثم ابن النظر نجد أن الفراغ يبدأ مرة أخرى من بعد القلهاتي وهذا يثير الارتباك والتساؤل والغموض للفترات نفسها تقريبا مقارنة بالتدوين في التاريخ العماني ومثالا على ذلك الفجوات التاريخية من بعد سقوط الإمامة الأولى في عمان ثم في زمن دولة النباهنة، فالسؤال هنا هل من ترابط في عملية التدوين والكتابة في عمان أم هل من مؤلفات لا تزال مطمورة لم يكشف عنها؟. كيفما كانت هذه القواميس إلا أن عمان لا تزال تفتقر إلى تراجم التجار والصناع والأدباء وهذا بحاجة إلى دعوة حثيثة لتلافي الضياع في كتابة التراجم في عمان.

إن ما ينبغي الإشارة إليه هنا هو إلى وجود فجوات واسعة في الكتابة والتصنيف في عمان منذ القرن (٧هـ-١٣م) حتى بداية القرن (١١هـ-١٧م)

الهوامش

١- انظر حول هذه المؤلفات ابن النديم. الفهرست.ص٩٦. طبعة ١٨٧٣. ليبزج: كارل بروكلمان. تاريخ الأدب العربي.ترجمة السيد يعقوب بكر. ج٦ . ص٣٥ . دار المعارف. القاهرة. ١٩٧٧.

٢- F. Rosenthal, A History of Muslim Historiography. p89 1952, Leiden

٣- Hamilton Gibb, Islamic Biographical Literature of the Middle East, (in Historian edited by Bernard Lewis and P. M. Holt. London, 1962).

٤- كارل بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. ج٦ . ص٣٥.

٥- ابن النديم. الفهرست.ص٩٦.

٦- كارل بروكلمان. تاريخ الادب العربي. ج٦ . ص٣٥.

٧- فؤاد سزكين. تاريخ الأدب العربي. ج٢،ص.

٨- H.A.R.Gibb Tarikh Encyclopedia of Islam (first edition)

٩- Muslim World, v35(1945), pp126-132«Arabic and Islamic Historiography« Lichtenstardte

١٠- R.S. Humphreys, Islamic History: A Framework For Inquiry. 1991, Princeton

١١- Muslim World v63, p.54, (1973), p.53-65. «Islamic Biographical Dictionaries: A Preliminary Assessmen« Tarif Kalidi.

١٢- Auchterlonie, Arabic Biographical Dictionaries: A Summary Guide and Bibliography. Durham 1987.

١٣- M. Abiad. Bulletin d«Origine et d`eveloppement des dictionnaries biographiques arabEtudes Orientales v31 (1979), p.7-15.

١٤- Wadad al-Qadi. Biographical Dictionaries Inner Structure and Cultural Significance. 1995. Edited by George N. Atiyeh. The Book in the Islamic World. P93-122. Suny Press.

١٥- كارل بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. ج٦. تواريخ الرجال وكتب الأنساب.

١٦- من الدراسات في هذا الجانب : فاروق عمر. مقدمة في مصادر التاريخ العماني. ١٩٧٩. بغداد. اتحاد المؤرخين العرب؛ أحمد عبيدلي. تحقيق كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة لمصنف مجهول. ١٩٨٤. دار دلمون. نيقوسيا؛ عصام الرواس. مصادر التاريخ العماني. سلسلة تراثنا. وزارة التراث القومي والثقافة.مسقط.

J.C. Wilkinson. Sources For The Early History of Oman. Riyadh University. 1975. Bio-bibliography Background to the Crisis Period in the Ibadi Imamate of Oman, (Journal of Arabian Studies), III, 137-164.

١٧- المراجع أعلاه

١٨- Ibn Ruzayq, History of Imams and Seyyids of Oman. Translated by Rev G. P. Badger. Hakluyt Society, 1871.

١٩- سلمة بن مسلم العوتبي. الانساب. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط. انظر كذلك حول عائلة المهلب :

Martin Hinds. An Early Arabic Family From Oman; Al-Awtabis Accounts of the Muhallabids. Journal of Semitic Studies. monograph, 17. University of Manchester. 1991.

٢٠- حمزة بن يوسف السهمي. تاريخ جرجان. ط١. ١٩٥٠. حيدر اباد.

٢١- نورالدين السالمي . اللمعة المرضية.ص٢٦ . سلسلة تراثنا. وزارة التراث القومي والثقافة.

٢٢- سيرة عبدالله بن مداد. سلسلة تراثنا. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط.

٢٣- انظر نورالدين السالمي. تحفة الأعيان. ج١،ص١٠٤.

٢٤- بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. ج٦. ص٣٥.

٢٥- أحمد بن سعيد الدرجيني . طبقات المشائخ بالمغرب. تحقيق إبراهيم طلاي. بدون تاريخ.

٢٦- أبو القاسم البرادي. الجواهر المنتقاة في ما أخل به كتاب الطبقات. المطبعة البارونية. مصر، بدون تاريخ.

٢٧- ابن رزيق. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط.

٢٨- Salil Ibn Ruzayq. The History of the Imams and Seyyids of Oman. Translated by Rev G.P. Badger, Hakluyt Society, 1871.

٢٩- ابن رزيق.الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان. تحقيق عبدالمنعم عامر. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط . ١٩٧٨ .

٣٠- محفوظ بالمتحف البريطاني. برقم .Or 6568

٣١-مختصر تاريخي محفوظ بمكتبة جامعة كمبردج.

٣٢- E.C. Ross, Annals of Oman, in Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1874.

٣٣- تحقيق عبدالفتاح عاشور. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط.

٣٤- أبو سليمان بن محمد بن عامر المعولي. قصص وأخبار جرت في عمان. نشر ١٩٨٢. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط.

٣٥- محفوظة ب : رودس هاوز. اكسفورد. .Afr.S.3

٣٦- محفوظة بالمتحف البريطاني برقم . Or. 6569

٣٧- الخصيبي .شقائق النعمان.ج١،٤٤.

٣٨- حمد بن سيف البوسعيدي، قلائد الجمان في سيرة بعض شعراء عمان. ص ٣٩١. مسقط ١٤١٣/ ١٩٩٣.

٣٩- خلفان بن جميل السيابي. سلك الدرر الحاوي غرر الأثر. ج٢. ص ٥٤٧-٥٩٤. وزارة التراث القومي والثقافة . مسقط. ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

٤٠- الخصيبي .شقائق النعمان.ج٣، ١٨٦.

٤١- الخصيبي .شقائق النعمان.ج٣، ٢٥٦.

٤٢- بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. ج٦.ص٤٢.

٤٣- بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. ج٦.ص٤٧.

٤٤- حسين عبدالله العمري. مصادر التراث اليمني في المتحف البريطاني. دار المختار. دمشق.١٤٠٠ ١٩٨٠ .

٤٥- J.C. Wilkinson. Encyclopedia of Islam. (2nd edition), article; Kalhat.

٤٦- ابن المجاور. تاريخ المستبصر.تحقيق اوسكر لوفغرين. ليدن. ١٩٥٤ .

٤٧- الهمداني. صفة جزيرة العرب. تحقيق د. اتش. مولر. لايدن ١٨٨٤-١٨٩١.

٤٨- محمد بن عبدالله السالمي. نهضة الأعيان بحرية أهل عمان. القاهرة. ط١. ١٩٦١.

٤٩- Wilkinson, J. Bio-bibliography Background to the Crisis Period in the Ibadi Imamate of Oman, (Journal of Arabian Studies), III, 137-164

٥٠- سيف بن حمود البطاشي. إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان. ج١(١٩٩٢)، ج٢(١٩٩٤).

٥١- البطاشي. إتحاف الأعيان. ج١، ٣.

٥٢- أصدر سعيد الصقلاوي مؤخرا كتابا لتراجم الشعراء العمانيين وللأسف لم أتمكن من الحصول عليه من اجل عرضه.

٥٣- عبدالله الطائي. الأدب المعاصر في الخليج العربي.ص٦. ١٩٧٤. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

٥٤- محمد بن راشد الخصيبي. شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط. ١٩٨٤.

٥٥- الخصيبي. شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان. ج٣، ص١٦٩.

٥٦- الطائي. الأدب المعاصر في الخليج العربي. ص ١٥-٢٧.

٥٧- حمد بن سيف البوسعيدي، قلائد الجمان في اسماء بعض شعراء عمان، مسقط، ١٩٩٣.

٥٨- حيث جعل بروكلمان العنوان تحت مسمى تواريخ الرجال وكتب الأنساب. تاريخ الأدب العربي.ج٦،ص٣٥.

٥٩- John. C. Wilkinson. The Origins of the Omani State. 1972. Edited by Hopwood. Arabian Peninsula : Society and Politics. London .

٦٠- Croom Helms Odyssey: E. Peterson. Oman From Imamate to the Sultante. P1-17. Edited by B.R. Pridham. Oman: Economic, Social and Strategic Developments. 1987.

٦١- كشف الغمة. مصنف مجهول. تحقيق احمد عبيدلي. ص ٣٠.

٦٢- Pelly , Lt-Col. 1863-64. Remarks on the tribes and resources around the shore. line of the Persian , Gulf. Transactions Bombay Geographical Society. xvii 32-112

٦٣- Miles. The Countries and Tribes of the Persian Gulf. 1966 (reprint). ترجم تحت عنوان: «الخليج بلدانه وقبائله» ترجمة محمد امين عبدالله. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط. ١٩٨٨

٦٤- Carter, J. R. L. 1982. Tribes in Oman. London. Peninsular Publishing.

٦٥- مخطوط بالمكتبة الظاهرية. دمشق. تاريخ. ٣٨٥.

٦٦- لا يزال مخطوطا.

٦٧- حمد بن سيف البوسعيدي. نشر عام ١٩٩٥ . مسقط.

٦٨- سعيد بن حمد الحارثي. اللؤلؤ الرطب. بدون تاريخ.

الكتاب الملعون

الاكتشاف الوحشي ومكائد تيتلاكواكان

محمد لطفي اليوسفي★

فالماضي أشبه بالآتي من الماء بالماء.

ابن خلدون (المقدمة)

«٦١» وحين حـــان الحين، حين أزف الزمن المدعو «كواوتل إهووا»،

عندها، فوق هاتيك الصخرة المدوّرة،

الصخرة المعدّة للتضحية البطولية،

أُظهروا للناس وبدوا للعيان؛

أولئك الذين سيجلدون أُظهروا للناس.

«٦٢» والـذيـن كـان الموت المحقـق ينتظرهم، مطلوب منهم أن: «يقيموا السواري التـي سيجلد عليها من سيجلدون.»

«٦٣» لقد جيء بهم إلى «يوبيكو»، معبد التولتيك.

«٦٤» هناك خبَروا بالطريقة التي يلزمهم أن يموتوا بها؛ مزقا مزقا قطّعت قلوبهم؛

«٦٥» استخدموا ترتيّة من الذرة التي لم تلِن بالدبق، استعملوا الـ«يوبي» ترتيّة حتى انتزعوا قلوبهم من الصدور.

«٦٦» لأربع مرّات أُظهروا قدّام الناس،

قدّام الناس أخرجوهم ،

كي يراهم الملأ،

كي يراهم الناس أجمعين،

كي يصيروا معروفين للناس أجمعين.

«٦٧» أعطوا لكل واحد منهم أشياء؛ أعطوا لكل واحد منهم ملابس من ورق.

«٦٨» في المرّة الأولى خلعت عليهم أشياء ليتحلّوا بها، كان لونها أحمر.

«٦٩» صار لونهم أحمر.

«٧٠» صاروا حمرا.

«٧١» ملابسهم التي سويّت من الورق كانت حمراء.

«٧٢» في المرّة الثانية زينتهم التي قدّت لهم من الورق كانت بيضاء.

«٧٣» في المرّة الثالثة ساروا بملابس حمراء.

«٧٤» في المرة الرابعة كانوا بيضا.

«٧٥» أزفت الساعة فزيّنوهم،

حان وقت تقدمتهم قرابين فمنحوهم العطيّة الأخيرة،

أُلبس من سيقدمون قرابين رداء التقدمة،

ذاك الذي سيوصلهم فيه (المضحون) إلى مصارعهم،

ذاك الذي ستلفظ فيه آخر أنفاس (الضحايا)،

ذاك الذي سيجلدون فيه.

«٧٦» من أجل هذه المناسبة لبسوا زينتهم الحمراء.

«٧٧» زينتهم ماعادوا غيّروها: ما عادوا غيّروا زينتهم أبدا.

....

«٢٩١٧» معبد السينتيوتل الأبيض

«٢٩١٨» معبد السينتيوتل الأبيض، هناك كان الأسرى يقضون نحبهم.

أولئك الذين تقرّحت جلودهم،

«٢٩١٩» ما كان أحد يرغب في أكلهم؛

★ ناقد وأكاديمي من تونس

بعد مصرعهم، كان الكهنة يوارونهم التراب.
«٢٩٢٠» لقد صرعوا في أيام الصوم، أيام الصوم تمجيدا للشمس.
هناك كانوا يجمعونهم أجمعين،
الأسرى المقدَّمين أضاحي وقرابين.
أولئك الألى يسمَّون تلالوكس
....
«٣١٠٤» نحرا بعد تجميعهم أجمعين،
نحرا كانوا ينحرون.
«٣١٠٥» إربا إربا كانوا يمزّقون منهم الأجساد بعد طقوس النحر،
طهيا يطهونهم.
«٣١٠٦» مازجين اللحم ببراعم الورد المهروسة، كانوا يطبخونهم.
«٣١٠٧» وللنبلاء وأكابر القضاة كانوا يقدّمون الوليمة فيأكلون،
باللحم البشري ينعمون؛
وحدهم الحكام بالوليمة جديرون، والعامة منها لا يقتربون،
العوام لا يأكلون.
وحدهم الحكام بالوليمة ينعمون.

From Fr. Bernadino de Sahagun, The Florentine Codex : General History of the Things of New Spain, Book 2, The Ceremonies. Arthur J.O. Anderson and Charles Dibble, trans. Sante Fe : School of American Research and the University of Utah Press, 1950-1982.

هذا النص مقتطع من الكتاب الملعون. وهو كتاب حرصت الكنيسة على الاحتفاظ به في العتمة لتوقّي العالم المسيحي والناس أجمعين من مخاطره وفتنته. طيلة أكثر من قرنين ظلّ كتاب الراهب برنادينو دي ساهاغان يعتبر كتابا ملعونا، كتابا سرّيا أبعدته الكنيسة عن الأنظار. فلقد أجمع رجال الدين منذ سنة ١٥٦٥ على أن سحره لا يقاوم. إنه كتاب فتنة وغواية. ومن يطّلع عليه لا يمكن أن ينجو من الوقوع في دائرة السحر والانقياد لإغواء كبير المفسدين وزعيمهم بلا منازع: إبليس المكّار. ولذلك أيضا ظلّ الكتاب مخطوطا لا أحد من رجال الدين يجرؤ على التفكير في نشره حتى سنة ١٨٢٩ حيث تم نشره في المكسيك.

طيلة أكثر من قرنين لم يكن يسمح لأحد بالاقتراب منه باستثناء بعض الرهبان من التقاة الورعين الذين أبلوا البلاء الحسن في مقاومة المجرّب إبليس وثبتوا الثبات كلّه في مجاهدته ومواجهة إغراءاته ووسوسته التي قلّ أن يثبت المرء أمام سطوتها.

لم يكن مؤلّف الكتاب، الراهب برنادينو دي ساهاغان، منشقّا على الكنيسة أو معارضا لها حتى يعتبر كتابه كتابا محرّما. بل كان رجل دين مسكونا إلى حدّ الهوس بالدفاع عن الكنيسة والتبشير بتعاليمها. ولم يكن أجنبيا يمكن أن يتحوّل إلى جاسوس يخشى منه على التاج الملكي. بل هو إسباني المولد والنشأة والتكوين. فلقد ولد سنة ١٤٩٩.١ وحين بلغ الثانية عشرة من عمره أرسل إلى مدرسة مدينة سلامنكا وشرع في التعلّم. وعلى عجل التحق بكنيسة القديس فرانسوا. وهناك تشرّب التعاليم كلّها وحذق طرائق الرهبان في الالتفاف على السلوكات والفعال التي تتعارض مع ما تدعو إليه الديانة من إخاء وتراحم. وعلى عجل أيضا تمرّس بالفتاوى والحيل التي كانت الكنيسة تبرّر بها مشاركتها في نسج فصول أشنع جريمة في تاريخ البشرية: إبادة سكّان أمريكا الأصليين.

سنة ١٥٢٩ وصل برنادينو دي ساهاغان إلى مكسيكو التي نهبها الجند الغزاة ودمّروها تدميرا مروّعا، مكسيكو التي أطلق عليها الغزاة اسم «إسبانيا الجديدة» حتى يتسنّى لهم محوها من الدنيا محوا نهائيا. ولاستبدال الاسم دلالته الرمزية وطابعه الإشاري الفظيع على رغبة الغازي والمستعمر في قتل ذاكرة المكان ومحو تاريخه وتملّكه إلى الأبد. وبغريزة منقطعة النظير عرف الراهب المدجّج بالتعاليم التي تدعو إلى مجاهدة الشياطين والمردة وإبادة أتباعهم من البشر –عرف– كيف يلتفّ على الجريمة ويبرّرها. فلم يكن رجل الدين هذا الذي وهب عمره للسماء ليسمح بإبادة شعوب بأسرها، لم يكن الراهب الذي نذر حياته للتبشير بالتراحم والإخاء ليغفر جريمة نكراء ما تزال خرائب مدينة مكسيكو تشهد على شناعتها وفظاعتها.

لذلك سيعمد، مختارا أو مأمورا من قبل رؤسائه من الكهنة، إلى التعجيل بتبرير ما حدث والإقناع بأن المذابح التي راح ضحيّتها السكّان الأصليون والمحارق التي أودت بأشدّ الأمم قربا من الطبيعة وتقديسا للأرض، ليست التجسيد المروّع الفظيع لما تنبني عليه مقولة التقدّم الغربي ومقولة التنوير من وحشيّة وفظاظة، بل هي نقمة السماء على أتباع إبليس الشرّير. والجند الغزاة، الجند الهمج المتوحّشون الذين باركت الكنيسة صنائعهم وحبيت على ذلك من الذهب أكواما رصّعت بها

تصاوير القدّيسين ورسومهم في كنائس إسبانيا كلها، إنما كانوا يؤدّون واجبا مقدّسا. فهم فعلة اصطفتهم السماء كي تنزل العقاب بأتباع إبليس الرجيم. وما حصل للسكان الأصليين إنما هو الجزاء وبئس المصير.

هذه هي خطة الكتاب الملعون. وتلك هي المنطلقات النظرية التي سيبني عليها المؤلف برنادينو دي ساهاغان مجمل فصول الكتاب. إن الجريمة قد انطلقت من مكسيكو، وستطال القارة الأمريكية بأسرها وتمحو سكانها أمما وشعوبا وقبائل. لن تبقي ولن تذر. إنها جريمة بشعة شنيعة نكراء لا يمكن أن توصف لأن الذي حدث لم يكن غزوا بل إبادة شاملة. وعلى الراهب برنادينو أن يمدّ الكنيسة بما يعيد لها أمنها وطمأنينتها. عليه أن يكشف بما لا يدع مجالا للشكّ، بأن معتقدات السكّان الأصليين وديانـاتـهم ليست سوى أمارة على ما يمتلكه الشيطان من مقدرة فائقة على نسج المكائد، وفتل الأحابيل والألاعيب، ونصب الفخاخ التي يتصيّد بها أرواح بني البشر. وعليه أن يثبت قدّام العالم المسيحي بأسره أن آلهة السكّان الأصليين هي التي قادتهم إلى الأفول الجماعي لأنها ليست سوى أقنعة وتجلّيات لإبليس الرجيم.

وإنها لمفارقة مذهلة محيّرة فعلا أن ينفذ الحكم قبل المحاكمة. كما يقول الكاتب الفرنسي جون ماريه لولكلوزيو. فالإبادة كانت قد حصلت عندما شرع برنادينو في تأليف كتابه ليبيّن أن إبادة الهنود الحمر هي الحكم العادل الذي قضت به السماء على أتباع الشرّير وأنصاره الوثنيين. فلم يكن برنادينو دي ساهاغان يحلم بنيل الشهرة. لم يكن ليتبادر إلى ذهنه أصلا أن يقتلع اعتراف مؤرّخي العصر بفضله في التأريخ لحضارة حكمت عليها عقلانية عصر الأنوار بالزوال، لا سيما أن مؤرّخي التاج الإسباني كانوا قد تكتّموا على ما حدث من جرائم. بل كان يهفو إلى زحزحة التسمية ومخاتلتها والالتفاف عليها كي يمدّ الكنيسة بما به تتمكّن من استبدال كلمة «جريمة» بكلمة «جزاء» أو بكلمة «عقاب ربّاني» تخلد، بعد ذلك، إلى الأمن والراحة.

غير أن الكتاب، ظلّ مع ذلك، عبارة عن سفر داخل مناطق بكر، مناطق الغريب والمتوحّش وما لا يقبل العقلنة والترويض. لقد استسلم واضعه لفتنة العالم الذي أرّخ له. لذلك كفّت الكتابة عن كونها مجرّد تأريخ للوقائع والأحداث والممالك وشهدت نوعا من التبدل الخطير. لقد صارت عبارة عن تطواف في مدائن السحر. ورهبان الكنيسة حين صادروه ومنعوا نشره أو تداوله، إنما كانوا على يقين من أنه ليس كتابا في التاريخ بل هو مدائح وحكايات تضع من يتملاها في حضرة ثقافة الهنود الحمر وهي تحلم ذاتها وتفكّر ذاتها.

وإنه لأمر مذهل مروّع أيضا، أن تلتقي في هذا الكتاب رؤيتان للعالم: رؤية الراهب برنادينو دي ساهاغان الذي سينتشل من النسيان الحضارة التي حكم عليها بنو قومه بالزوال والأفول، ورؤية الهنود المكسيكيين الذين كانوا يطرحون قدّام الراهب برنادينو كلّ أخبار عالمهم الذي هلك وجميع أساطيره وكنوزه وأيّامه. سيحدّثونه عن آلهتهم، عن طقوسهم، عن أخبار ملوكهم، عن بطولاتهم وأيامهم. سيحدّثونه عن الحرفيين الذين برعوا في نحت الحجارة وصقل الذهب، عن معارفهم في التنجيم والفلك وخبراتهم في صناعة الأدوية. لذلك سيشرع الكتاب الملعون في الاتساع والامتداد، ويكفّ عن كونه مجرّد كتاب في التأريخ ليصبح كتبا تتوالد غزيرة وتؤرّخ لحكاية لها امتداداتها ولها فصولها وتعرّجاتها.

خطة الكتاب الملعون. وتلك هي المنطلقات النظرية التي سيبني عليها المؤلف برنادينو دي ساهاغان مجمل فصول الكتاب. إن الجريمة قد انطلقت من مكسيكو، وستطال القارة الأمريكية بأسرها وتمحو سكانها أمما وشعوبا وقبائل. لن تبقي ولن تذر. إنها جريمة بشعة شنيعة نكراء لا يمكن أن توصف لأن الذي حدث لم يكن غزوا بل إبادة شاملة

والراجح أن برنادينو دي ساهاغان لم يكن على وعي بأنه كان يكتب موسوعة من أعظم الموسوعات وأكثرها دقّة وتفصيلا. يكفي أن ننظر في فهرس هذه الموسوعة وسندرك، في يسر، أنها تتّسم فعلا بالغنى والوفرة وتؤرّخ لعالم فتّان، عالم ساحر، عالم خلب أرغم على السقوط في العتمة:

فهرس الكتاب الملعون «التأريخ لأشياء إسبانيا الجديدة»:

١- الكتاب الأول: في الإخبار عن الآلهة التي كان السكان الأصليون الذين عمّروا هذه الأرض المسمّاة إسبانيا الجديدة يعبدونها.

٢- الكتاب الثاني: في الإخبار عن التقويم الزمني والأعياد والطقوس والقرابين والاحتفالات التي كان سكان إسبانيا الجديدة الأصليون يتقرّبون بواسطتها إلى آلهتهم.

٣- الكتاب الثالث: في الإخبار عن أصل الآلهة التي كانوا يعبدونها.

٤- الكتاب الرابع: في التنجيم التشريعي أو الإخبار عن فنّ العرافة والتنبّؤ الذي كان المكسيكيون يأتونه لمعرفة أيام السعد وأيام النحس، ولمعرفة أقدار الذين كانوا يولدون في تلك

الأيام وما هي طباعهم ومميزاتهم الوارد ذكرها في هذا الكتاب. وهذا فنّ أدخل في باب العرافة والفراسة أكثر منه في التنجيم.

٥- الكتاب الخامس: في ذكر التطيّر والفأل الذي كان هؤلاء السكان الأصليون يحدسونه عند رؤية بعض الطيور والحيوانات والحشرات ويتنبأون من خلاله بأمور المستقبل.

٦- الكتاب السادس: في البلاغة وفلسفة الأخلاق والشريعة التي كان الشعب المكسيكي يدين بها، حيث نعثر على أمور في منتهى الغرابة تفصح عن جمال لغتهم ورونقها وأمور في منتهى الدقّة تتعلّق بقيمهم الأخلاقية.

٧ - الكتاب السابع: في الإخبار عن الفلكيات التي كان سكان إسبانيا الجديدة الأصليون قد توصّلوا إلى معرفتها.

٨ - الكتاب الثامن: في الإخبار عن الملوك وأولي الأمر والطريقة المتّبعة في انتخابهم والطريقة التي كانوا يديرون حسبها شؤون ممالكهم.

٩- الكتاب التاسع: في الإخبار عن التجار والصيارفة والحرفيين الذين برعوا في نقش الذهب وصقل الحجارة وتسوية الريش النادر وتنضيده.

١٠- الكتاب العاشر: في ذكر رذائل هذا الشعب الهندي وفضائله، وذكر الأسماء التي كانوا يطلقونها على أعضاء أجسامهم الظاهر منها والباطن، وذكر الأمراض والأدوية المضادّة لها، وفي الإخبار عن الأمم التي توارثت هذه الأرض.

١١- الكتاب الحادي عشر: في الإخبار عن خصائص البهائم والطيور والأسماك والشجر والأعشاب والأزهار والمعادن والأحجار وذكر ألوانها.

١٢- الكتاب الثاني عشر: في الإخبار عن غزو المكسيك.

هذا الكتاب-الموسوعة سيتشكّل مأخوذا باستحضار ماضي الهنود الحمر في لحظة كان الهنود فيها قد صاروا ملكا للماضي. وصارت بطولاتهم وأمجادهم وأيّامهم مجرّد ذكرى. ومعها رحلت طقوس عبادة الشمس، رحل التطبيب بالأعشاب والنباتات. الأعياد التي تقام تمجيدا للحياة ولما تمتلكه الحياة من فرديّة وجاذبيّة وفتنة، سواء أعلنت عن نفسها في الآلهة أو في الإنسان والنبات والجماد، في الظلّ المفاجئ، في الصمت الرهيب في الأدغال والغابات، قد رحلت هي الأخرى إلى الأبد.

فحين وصل الراهب برنادينو دي ساهاغان إلى مكسيكو كان التشوّه قد أطبق على أرض المكسيك الحاملة أسرار الكون. لذلك ستصبح الكتابة نوعا من المقاومة، مقاومة لسطوة النسيان، ووقوفا في وجه الأفول. ولذلك أيضا سيلتقي في الكتاب صوتان: صوت الراهب الذي يحرص على الالتفاف على الجريمة ليبيّن أن ما حدث هو الجزاء الذي أعدّته السماء للقوم المارقين وبئس المصير، وصوت الذاكرة، ذاكرة الرواة من الهنود الحمر الذين سيشرعون في طرح كنوزهم قدّام الراهب ويحدّثونه عن أمجادهم وأيّامهم وآلهتهم. والذاكرة هنا ليست مجرّد إدراك يحفظ الوقائع والأحداث. إنها طاقة مقاومة لسلطة العدم وسطوته وطابعه الكاسر.

إن الطابع الموسوعي الذي اتسم به الكتاب الملعون، كتاب برنادينو دي ساهاغان، «التأريخ العام لأشياء إسبانيا الجديدة»، لم يكن اختيارا أتاه المؤلّف. فلقد جاء برنادينو إلى المكسيك ليكتب كتابا في الموعظة والاعتبار. جاء ليدلّل على أن الشيطان هو الذي أضلّ السكّان الأصليين واقتاد خطاهم على الدروب التي أودت بهم إلى خرابهم. كان برنادينو دي ساهاغان رجل دين وصل إلى المكسيك غداة الغزو ليقوم بمهمّة تبشيرية. وكان يعتقد جازما أن ما حلّ بالهنود من دمار وويلات إنما هو القصاص الإلهي، «فالربّ قد ابتلى الهنود الوثنيين واقتصّ منهم على يد الجند المسيحيين. وذاك جزاؤهم وبئس المصير.» كما يقول في الفصل الأول.(٢)

لكنه يعترف، مع ذلك، في الفصل الثامن والعشرين من كتابه بأن الحضارة الغربيّة قد حملت معها بذرة الفساد والشرّ إلى عالم الهنود. يكتب معترفا: « وإنه لعار علينا أن حكماء الهنود وكهنتهم قد نجحوا في إيجاد الأدوية الناجعة للقضاء على الآلام والشرور التي تعجّ بها هذه الأرض ... أما نحن فقد صرنا نقاد طائعين لميولاتنا الشائنة. وإنّا لنشهد اليوم نشأة جنس من الهنود والأسبان صعب المراس يعسر إنقاذه. فما عاد الآباء والأمهات قادرين على السيطرة على أبنائهم وبناتهم ومنعهم من الانغماس في الرذائل والملذات التي تعجّ بها هذه الأرض.»(٣)

وهو يورد في كتابه بعضا من خطبه الوعظيّة التي كان يحرص فيها على جعل الهنود الناجين من الإبادة يتبرّأون من تراثهم وثقافتهم ودياناتهم. من ذلك مثلا أنه كان يعلّمهم أن آلهتهم ليست سوى أقنعة لأبالسة الجحيم، للمردة والشياطين. كان الهنود يعتقدون أن «كتزلكواتل» وهو ما تفسيره «الثعبان ذو الريش» إله سيّد سيعود إلى الأرض ليخلّص العالم وينقذ الأرض من أوجاعها والناس من محنهم ونكد أيّامهم. وكان برنادينو دي ساهاغان يعلّمهم في شأنه قائلا: «إن ما يزعمه أجدادكم من أن كتزلكواتل قد ذهب إلى تلابلان، وأنه عائد لا ريب في عودته، وعليكم انتظار مقدمه، ليس سوى أراجيف. إننا على يقين من أنه هلك. جسده في الأرض قد تفسّخ وانحلّ. أما روحه

فإن الربّ إلهنا قذف بها في غياهب الجحيم حيث تصلى من العذاب الأبديّ ألوانا... أجدادكم أجمعين قد عانوا من الحروب التي لا تبقي ولا تذر، قاسوا الويلات من المجاعات والمذابح. وكي تكون نهاية لكل هذا، أرسل الربّ جنده من المسيحيين فأبادوهم عن بكرة أبيهم، هم وآلهتهم.»(٤)

لقد انطلق برنادينو دي ساهاغان من قناعاته الدينية التي تشرّبها منذ نعومة أظفاره. وحين اطّلع على حضارة السكان الأصليين استنكر فعالهم. فهم يذهبون إلى أن النار وأرواح الأسلاف والماء والشمس والقمر، جميعها من الآلهة التي ما فتئت منذ الأزل تعمّر الكون وتؤثثه وتسهم مع بني البشر في ابتناء إيقاع الوجود. أما هو فيعتقد جازما بما جاء في الكتاب المقدّس من توحيد. لذلك يجزم مستفظعا رؤيتهم للكون وطريقة مقامهم على الأرض معلنا: «إن الوثنية هي صنو الفسق وهي أيضا جوهر المروق. وآلهة السكان الأصليين ليست سوى أبالسة وشياطين. وما يدّعونه من أن «هويتزيلوبوكتلي» هو إله الحرب ليس سوى أراجيف. إنه ساحر، خليل إبليس الرجيم. وهو عدوّ الناس أجمعين. فظيع هو، ومروّع. قلبه مدجّج بالضغينة. ومكّار هو. إنه هو الذي يضرم نار الفتنة ويزرع الحروب.»(٥)

لقد كان الراهب برنادينو على يقين من أنه يمتلك الحقيقة. لكن فصول الكتاب كثيرا ما طفحت بمسحة من الحزن والشفقة. وكثيرا ما تحوّلت الشفقة إلى تفجّع يكشف تعاطفه مع الأمم والشعوب التي حكم عليها بنو قومه من الجند الغزاة الغربيين بالموت والزوال. ولذلك أيضا كثيرا ما يتحوّل التفجّع بدوره إلى نوع من ا لنوح المكتوم.

منذ الكتاب الأول تسلّل الحزن إلى صوت الراهب الذي جاء إلى مكسيكو مدجّجا ببرد اليقين فكتب متأسّيا: «آه عليك ! يا أشدّ الأمم حزنا. يا لحظّك العاثر من دون الأمم!» هذا التأسي الذي سيظلّ يستعاد ويخترق الكتاب في أكثر من موضع، إنما يشير صراحة إلى أن برنادينو كان يصدر عن ضمير معذّب، ضمير رجل يدرك أن الجريمة التي حصلت لم يعرف التاريخ لها مثيلا. ضمير راهب ظلّ يحتمي بتعاليم الكتاب المقدّس كي يلتفّ على الجريمة ويسميها جزاء أو عقابا ربّانيا. لكنه كان على يقين أيضا من أن ما ورد في الكتاب المقدّس من أخبار الملوك الأوّل وتدمير سدوم الضالّة كان أقل فظاعة وأقلّ ويلا من التدمير الذي عصف بالسكان الأصليين وحضارتهم.

ظلّ ساهاغان يحتمي بتعاليم الكتاب المقدّس كي يلتفّ على الجريمة ويسميها جزاء أو عقابا ربّانيا. لكنه كان على يقين أيضا من أن ما ورد في الكتاب المقدّس من أخبار الملوك الأوّل وتدمير سدوم الضالّة كان أقل فظاعة وأقلّ ويلا من التدمير الذي عصف بالسكان الأصليين وحضارتهم

والجندي الاسباني برنال دياز الذي شارك في حملة الغزو التي أبادت حضارة المايا ودمّرت امبراطورية الأزتيك وهدمت عاصمتهم مكسيكو يشهد في كتابه «التأريخ للوقائع الحقيقية لغزو أسبانيا الجديدة» قائلا: «إني أقول وأقسم -آمين- إن كل المنازل والأراضي المحيطة بتلك البحيرة كانت مغطّاة بالرؤوس المقطوعة وبالجثث. وإني لعاجز فعلا عن نقل ما رأيت (...) لقد قرأت عن تدمير أورشليم في الكتاب المقدس، لكني لا أستطيع أن أجزم بأن ذلك الدمار كان أشد هولا من هذا، فلقد قتل في هذه المدينة خلق كثير، مقاتلون جاءوا من كافة الأقاليم المجاورة لمكسيكو وقدموا من جميع المدن المتاخمة لها، كلهم لقوا حتفهم عن بكرة أبيهم. ومثلما قلت، لقد كانت الأرض والبحيرة والحقول مغطّاة بالجثث، وكانت الروائح الكريهة تنبعث على نحو لا يمكن لأي إنسان أن يتحمله.»(٦)

حتما كان الراهب برنادينو دي ساهاغان على دراية بما حدث. وحتما كان على بيّنة أيضا من أن الإبادة لم تكن عسكرية فحسب. فلقد تمت إبادة كل من سوّلت له نفسه مقاتلة الجند الغزاة. أما الناجون من المحارق والمجازر، فلقد تمّ استعبادهم على نحو يجعل المرء يخجل من انتمائه للجنس البشري. فحين انهزم امبراطور الأزتيك مكتزوما وأذعن للقائد العسكري هرنان كورتيس، أمعن كورتيس في تعذيبه وإذلاله وإهانته والسخرية منه قدّام بني قومه. فلم يكن من مكتزوما الامبراطور الذي كان يجسّد، قبل مجيء أبناء الحداثة الغربية، الملك العظيم لأبهى حضارة من حضارات الأرض قاطبة -لم يكن منه- إلا أن قال مخاطبا القائد الغربي المتوحّش كورتيس: «قل لي ماذا تريد مني أن أفعل معك أكثر مما فعلت لأني لم أعد أرغب في الحياة أصلا.» وكانت تلك آخر جملة لهج بها قبل أن يلقى حتفه.

بمثل هذه العبارة التي تكشف إلى أي حدّ يمكن أن تداس الكرامة البشرية لهج البطل الصنديد كيوهتيموك. فلقد خلف هذا البطل الامبراطور القتيل وتزعّم حركة الصمود مؤجّلا -ولو إلى حين- الدمار القادم. وحين أيقن الجند الغزاة أن مواصلة الحرب ستكلّفهم خسائر فادحة، لوّحوا بالسلام وعرضوه على هذا البطل الذي دوّخهم. فجمع البطل الشاب جميع القبائل من بني قومه المتحصنين داخل أسوار مدينة مكسيكو، وحدّثهم هكذا: «إنه لحريّ بنا جميعا أن نموت، وأفضل لنا أن نهلك في هذه المدينة من أن نستسلم للذين سيجعلون منّا عبيدا لهم

وينكلون بنا من أجل الذهب.»(٧)
عن كورتيس يكتب لوكليزيو في كتابه «الحلم المكسيكي أو الفكر معطّلا»: «وإنه لمن غريب الصدف أن يحظى كورتيس هذا المغامر المتحدّر من العصور الوسطى، هذا القائد الحربي عديم الذمّة بدعم أكبر ملوك النهضة الأروبيّة الامبراطور شارل كينت. لقد كان كورتيس يعلم إذن أنه لا يقود خمسمائة جندي فحسب بل إنه في طليعة العالم الغربي والمسيحي، حتى لكأنه رأس الثعبان الملقب بالهدرة، الثعبان ذو التسعة رؤوس أو لكأنه أكثر ألسنة الثعبان امتدادا، تلك الألسنة التي ستلتهم العالم.»(٨)
ولنا أن نضيف: لم يكن كورتيس مجرّد جنديّ مغامر إذن بل كان يمهّد في ماهو يمعن في تدمير حضارة المايا والأزتيك لميلاد انسان غربي جديد، انسان يعرف ما يريد، ويخطط لما يريد. إنه ابن النهضة الأوروبيّة وسليل عصر الأنوار ينهض جامعا إلى هوس الملك ميداس بالذهب روح فاوست ولعنته الكبرى ويفتتح تاريخ تدمير الثقافات وسيادة الهمجيات تحت شعارات التقدم والحداثة والتحضّر.
ففي سنة ١٥٣٠ بعد عمليّة الإبادة والتدمير مباشرة، وصل إلى المكسيك المستشار الأسباني ساينوس فانخلع قلبه من هول ما رأى. لقد وجد الهنود يعانون من المجاعة والأوبئة. «وطيلة سبع سنوات من حكم إدارة القائد هرنان كورتيس تمّ استعباد الهنود الناجين من الموت. لقد أرغموا على العمل في المزارع، وفي المدن، وفي مناجم الذهب ومناجم الفضّة أكثر من اثني عشرة ساعة في اليوم دون أجر. وبالإضافة إلى الضرائب التي فرضها التاج الأسباني عليهم، كان كلّ واحد من أتباع القائد كورتيس يغنم من الهنود في كل يوم ستّ دجاجات، وعددا وفيرا من الطرائد، وكيسا من الذرة الصفراء، والشوكولاتة والبهارات، وتسعين بيضة.» ويذكر الروائي الفرنسي لوكلوزيو في كتابه «الحلم المكسيكي أو الفكر معطّلا» نقلا عن جوزيه ميراندا في كتابه «ضريبة السكان الأصليين في اسبانيا الجديدة» أنهم «أرغموا قهرا على دفع الخمس من مداخيلهم ضريبة للملك، وما يعادل الخمس نصيبا للملكة وما تبقّى يدفعون منه ضريبة الحرب وضريبة البيع والشراء وضريبة التنقّل.»(٩)
وإنه لمن التبسيطيّة أن نعتبر موقف برنادينو دي ساهاغان موقفا فرديا، ونرجع ما طفح به كتابه من شفقة وعذاب ضمير إلى كونه رجل دين يدرك تماما أن ما حدث في مكسيكو لا يخصّ الهنود الحمر وحدهم بل يخصّ الشرط الإنساني في جميع الأزمنة ويتعارض مع تعاليم الديانة. فلقد غنمت الكنيسة نفسها من حملات الغزو المتتالية غنائم تفوق تلك الكنوز التي طرحها إبليس المكّار قدّام المسيح ليجرّبه ويغويه. والكنائس المحلاّة بالذهب في اسبانيا ما تزال تروي إلى اليوم فظاعة ما حدث، وتشهد بحجم الغنائم وخسران بني البشر.
إن الراهب برنادينو دي ساهاغان إنما يجسّد الضمير الغربي المؤجّل دائما. لقد تمت الإبادة ونسجت المأساة جميع فصولها... ثمّ تحرّك الضمير الغربي. والضمير، في جميع الحملات الغربية، منذ الهنود، ومنذ فلسطين القابعة في ظلمة، وصولا إلى مدينة السلام وما سيأتي من ويلات، الضمير الغربي، يكون دائما مؤجّلا. تمنح المآسي فرصتها، وتنسج جميع فصولها، ثم يتحرّك الضمير. وموقف برنادينو، سواء حين يدين الهنود ويعتبرهم أتباع الشيطان أو حين يتأسّى على مصيرهم ويحاول انتشال من تبقّى منهم، إنما هو التجسيد الفعلي لموقف الانسان الغربي المعاصر سليل عصر الأنوار وابن الحضارة الغربية الذي يظل يلوّح بالقيم الانسانية ويبشّر بها عاليا. ثم يشرع في دوسها جميعا حالما يتعلق الأمر بتحقيق الغلبة والتسلّط والربح.
وإنه من السذاجة أيضا أن يداخلنا الشكّ في أن السكان الأصليين الذين حكمت عليهم أوروبا المتحضّرة بالأفول لم يكونوا، طيلة حملة الإبادة، على يقين -مثلما نحن اليوم على بيّنة- من أن الجلاّد الغربي المتحضّر سفّاح جشع، ووغد مدجّج بالشرور التي لا تقدر حتى الشياطين على الإتيان بمثلها، بل إن إبليس الأمير المملّك على مملكة الدياجير لو رآها لانخلع قلبه فرقا وهلعا.
فلقد قتل في مكسيكو وحدها «أكثر من مائتين وأربعين ألف رجل من بينهم كلّ نبلاء مكسيكو تقريبا» كما يذكر المؤرّخ فرناندو دي آلفا.(١٠) ويورد الروائي الفرنسي لوكلوزيو في كتابه «الحلم المكسيكي أو الفكر معطّلا» نقلا عن الأب تيللو الذي أرّخ للغزو مشاهد تخلع القلوب وتلطّخ بالعار تاريخ البشر أجمعين. يحدّث الأب تيللو مثلا عن هزيمة قبائل الأباش قائلا: «حين أيقن الهنود أنهم منهزمون لا محالة عمدوا إلى الانتحار جماعات وأفرادا كي لا يقعوا في الأسر. لقد كان البعض منهم يقتّل البعض الآخر. ومنهم من ألقوا بأنفسهم من قمم الجبال. وكانوا يرمون بأطفالهم على الصخور كي يهلكوهم في مشهد مروّع يخلع القلوب. وهكذا مات أو انتحر أكثر من أربعة آلاف هندي بالإضافة إلى أعداد من النساء والأطفال.»
وقبل ذلك بكثير، عندما شرع الجند الاسبان في غزو جزيرة كوبا، عمد شيخ قبيلة يدعى «هاتاي» إلى جمع كل بني قومه وحدّثهم عن الاسبان القادمين من أوروبّا المتحضّرة -حدّثهم

عن عساكر عصر الأنوار- هكذا: «إنهم متوحّشون وأشرار بالفطرة... لأن لهم ربًا يعبدونه ويقدّسونه جدًا، وسيقومون بتقتيلنا واستعبادنا كي يجبرونا على عبادته.» كان «هاتاي» يملك سلّة مملوءة ذهبا وجواهر موضوعة في بيته. دخل البيت وأحضرها. ثم قال للجميع: « انظروا !! هذا هو ربّهم.» فقام جميع أفراد القبيلة بإلقاء كل ما يملكون من الذهب والجواهر في النهر الجاري. وكم كان مروّعا انتقام العساكر الغزاة أبناء النهضة الأوروبية حين وصلوا إلى مضارب القبيلة. ويروي أحد رجال الدين من الرهبان الاسبان أنه أراد أن يبارك الشيخ «هاتاي» قبل إعدامه، فدعاه إلى اعتناق ديانة الاسبان. فما كان من الشيخ «هاتاي» إلا أن سأله قائلا: «هل الاسبان هم أيضا يدخلون ملكوت السماء الذي تحدّثني عنه؟» وحين ردّ الراهب بالايجاب قال الهندي «هاتاي»: «لهذا، إني لأفضّل أن أذهب إلى الجحيم.»(١١)

منذ الكتاب الأول طفح الكتاب/الموسوعة بنبرة الافتتان وصار برنادينو دي ساهاغان يحدّث عن لغة المكسيكيين لا باعتبارها مجرد أداة تواصل بل باعتبارها كنزا لا ينضب. يكتب واصفا لغة المكسيكيين «إنها كنز وسبيل مؤدية إلى تحصيل أمور، ومعرفة أمور جديرة بأن تحصّل وتحفظ.» لقد جاء الراهب ليلتفتَ على الجريمة ويبرّر ما حدث. لكنه سرعان ما استسلم لحديث الرواة، وصار يصدر أحكاما تكشف افتتانه بدنيا السكان الأصليين، وتفضح تعاطفه معهم وانبهاره بقيمهم، وتكشف إعجابه بعالمهم، وانخطافه بالبهاء الذي سيّجوا به حياتهم وطريقة مقامهم على الأرض.

لقد صار الراهب يحدّث متلقّيه المفترض قائلا إن الغاية من كتابه إنما هي «معرفة قيمة هذا الشعب المكسيكي، قيمته التي لم يقع الاعتراف بها إلى حدّ الآن.»(١٢)

هل هي ألاعيب إبليس الرجيم؟ أحابيله وفخاخه؟ هل هي مكائد الدسّاس الأمهر إبليس زعيم الكائدين؟ لم يكن الافتتان مجرد صدفة إذن. إنه جزء من مفاجآت الطريق في رحلة التأريخ لحضارة حكم عليها بنو قومه من أبناء أوروبا المأخوذة بفكرة التقدّم بالأفول والتلاشي والزوال. وهو التجسيد الفعلي لما لم يكن في حسبان الراهب أعني الوقوع في دائرة الفتنة. والفتنة هي، في نهاية التحليل، وضع يدرك بالحال لا بالمقال. بل إنها حال تعني الخروج عمّا هو معتاد ومألوف. وهي خروج إلى غير ما كانت الذات عليه قبل حدوث مفعول الفتنة. إنه الخروج من عقال الوعي وأسيجة العقل أي الخروج من الحضور والتطابق، تطابق الذات مع وعيها الذي تعتقد أنه صميمها. بايجاز: إنه الخروج من الهوية نحو ما هو مخالف ومغاير وغريب. لكن هذا الخروج، هذا الخروج الجارف، هذا الخروج الذي من شأنه أن يدفع بالراهب الورع الذي أبلى البلاء الحسن في مقاومة المجرّب إبليس، على درب التمرد على الممنوعات والمحرّمات، ويطلق العنان للأهواء والرغائب والنزوات، هذا الخروج الذي تحقّق في الكلمات وبواسطتها وتجلى مغريا لحظة شروع الراهب برنادينو دي ساهاغان في ممارسة حدث الكتابة، هذا الخروج هو بالضبط ما يتعارض مع الغاية التي من أجلها جاء الراهب إلى مكسيكو، ومن أجلها أرسلته الكنيسة. إنها الفتنة إذن. لقد جاء ليلتفتَ على الجريمة ويثبت بما لا يدع مجالا للشكّ بأن ما حدث للهنود الحمر إنما هو لعنة السماء جزاء فعالهم وصنائعهم واستسلامهم لسيّد المفسدين في الأرض وإمامهم إبليس أبو الشرور وزارع الفتن.

لكن للفتنة سطوتها. هذا ما ستدركه الكنيسة. وهذا ما سيجعلها تعتبر الكتاب كتابا ملعونا وتحتفظ به في الظلام طيلة أكثر من قرنين، فلا تسمح لأحد بالاقتراب منه باستثناء بعض الرهبان من التقاة الورعين

لكن للفتنة سطوتها. هذا ما ستدركه الكنيسة. وهذا ما سيجعلها تعتبر الكتاب كتابا ملعونا وتحتفظ به في الظلام طيلة أكثر من قرنين، فلا تسمح لأحد بالاقتراب منه باستثناء بعض الرهبان من التقاة الورعين الذين أبلوا البلاء الحسن في مقاومة المجرّب إبليس وثبتوا الثبات كلّه في مجاهدته ومواجهة إغراءاته ووسوسته التي قلّ أن يثبت المرء قدّامها.

لذلك سيذهب الروائي الفرنسي لوكلوزيو في كتابه «الحلم المكسيكي» إلى أن برنادينو دي ساهاغان كان مأخوذا إلى حدّ الهوس بالبحث عن العبرة الكامنة وراء ما لحق بالهنود الحمر من دمار وإبادة لأن «فهم السرّ الكامن وراء هذا القضاء الذي نزل على الهنود أمر من شأنه أن يمكنه من ملامسة اللغز المتستّر على نفسه في صميم المصير المعدّ للبشر أجمعين. ثمّة في تلاوين هذه الصفحات المثقلة بالأحداث الواقعيّة شيء مدوّخ حتى لكأن برنادينو دي ساهاغان قد كان يفتتن الافتتان كلّه بالماضي المجيد، ماضي ذلك الشعب الذي تمّ تحطيمه إلى الأبد فيما هو يكتشف عالم الهنود... لقد كان يوضع، فيما هو يبحث عن جذور الهنود، في حضرة جذوره هو وقدّامها. وهذا هو ما شدّه شدًا إلى ذلك العالم الغني بالأساطير وبالعظمة والمجد.»(١٣)

للفتنة مكائدها إذن. ولها أيضا سلطانها. فلقد كان الراهب برنادينو المدجّج بالتعاليم الدينية على يقين من أن الشكّ هو الطريق إلى الجحيم، وهو السبيل المؤدّية إلى التهلكة. إن

مجرّد الشكّ في أن ما حدث ليس لعنة مقدّرة من السماء بل هو أمارة على جشع أوروبا المتحضّرة ودليل على لا إنسانية الجند الغربيين الغزاة وتوحّشهم لا يمكن أن يكون إلا أمارة على أن إبليس الرجيم بدأ ينسج أحابيله ويتسلّل إلى قلب المؤمن ليوسوسه ما يحبّ ويحرمه من برد اليقين. لذلك سيظل يلحّ على أن جميع آلهة الهنود الحمر مجرّد أقنعة للمردة والشياطين والسحرة، واعتقاداتهم كلّها إنما هي مجرّد أراجيف. فهم يدّعون أن «تيزكاتليبوكا» إله شرّير «يزرع الفتن» ويتقرّبون منه خشية سطوته وفعاله. والحال أنه، في نظر الراهب برنادينو مجرد تجسيد للشيطان الذي لعن في بدء الزمان. أما ما يدعونه من أن «كتزلكواتل» إله اختفى واحتجب عن الأنظار وسيعود إلى الأرض ليملأها بالدعة والطمأنينة والأمن فإنه تجديف محض. «إن «كتزلكواتل» مجرّد إنسان من لحم ودم، إنسان فان مثل البشر أجمعين، وما يزعمونه من أنه كان خيّرا طيّبا ليس سوى دليل على أنه ساحر مراء وخلّ ودود لإبليس.» هكذا كان الراهب يرصّع كتابه بالأحكام.

غير أن هذه الجمل والأحكام القطعية المطلقة إنما توهم، في الظاهر على الأقلّ، بأن الراهب ظل يستعيدها ويدلي بها ليقي متلقيه المفترض من الفتنة ومفعولاتها الآسرة. لكن استعادتها على ذلك النحو إنما تشير صراحة إلى أن الراهب كان يكرر الأحكام لينتشل نفسه من الوقوع في دائرة السحر والافتتان. حتى لكأن عالم الهنود قد أيقظ في الراهب نزوعات راقدة في أقاصي ذاته ملتحفة بالغياب في لاوعيه. إنه نداء المتوحّش والغريب والمفاجئ.

ثمة في هذه الحكايات والأخبار والأساطير التي كان الرواة يطرحونها قدّام الراهب برنادينو دي ساهاغان منطق داخليّ. ثمّة بهاء. ثمّة روعة تخلب العقول. ثمّة جاذبية وسحر. وهذا كله هو الذي جعل الراهب يحتمي بالسماء ويلوذ بالكتاب المقدس محاولا أن يفسّر الأحداث والوقائع وفق طريقة تقيه من الوقوع في دائرة السحر. لذلك سيعمد إلى تأوّل تاريخ بلاد الهنود الحمر، ويصنّف آلهتهم ويفهم كنهها في ضوء قناعاته ومعارفه. فيصبح الكتاب مجمعا للذاكرة. فيه يمتزج الحديث عن الامبراطوريات المتعاقبة بالحديث عن ألاعيب الآلهة ومكائدها وكنهها وكيفيّات تجلّي الربّ الإله من خلالها لتستطير أقدار السكان الأصليين وإدارة مصائرهم.

يحدّث برنادينو عن المدائن التي شهدت نشأة الامبراطوريات المتعاقبة وتحوّلت إلى عواصم كبرى، فيذكر أخبار مدينة «تيوتيهواكان» ويشبّهها بطيبة التي كانت في مصر. ويحدّث عن أخبار مدينة «تولا» وهي في نظره تشبه طروادة إلى حد بعيد. ويقول عن مدينة «شولولا» إنها تشبه روما. أما مكسيكو فإنها في نظره على شبه كبير بالبندقية. ويعتبر الإله «هويتزيلوبوشتلي» صنو الإله مارس والإله «كتزالكواتل» صنو هرقل. إنه يتعرّف على الآخر المختلف من خلال الذات. وبذلك يمحو الاختلاف ويقضي على التغاير فيلبس هذا الآخر المدان بعضا من ملامح الذات ومعارفها وخبراتها وتاريخها حتى يتسنّى له تدجينه والحدّ من توحّشه. لذلك يعمد إلى تأوّل نشأة هذه المدن وخرابها لا في ضوء تاريخها الخاصّ بل في ضوء منطلقاته الدينية وتعاليمه الكنسية. فيذهب إلى أن سقوط امبراطورية «تولا» إنما هو التجسيد الفعلي لإرادة الربّ الإله. فالربّ الإله قد تجلّى للهنود مؤسسي «تولا» وصانعي أمجادها في صورة إلههم «كتزلكواتل» ثم سرعان ما تخلّى عنهم ووقف يشدّ أزر من سيرثون المجد من بعدهم وهم الأزتيك الذين تجلّى لهم في صورة الإله «هويتزيلوبوشتيلي»، فملكوا البلاد وسادوا على العباد واستبدّوا، وما كانوا يدرون أنه كان يمهلهم إلى حين.

لا يتفطن الراهب برنادينو إلى التناقضات التي يقع فيها. لقد صار يحدّث عن الربّ إلهه باعتباره صانع ألاعيب هو الآخر. فهو يجزم بأن الربّ الإله قد تخلّى عن الأزتيك في القرن السادس عشر وأنزل بهم عقابا لا يبقي ولا يذر. وما خراب مكسيكو عاصمة الأزتيك على يد الجند الأسبان إلا التجسيد العظيم لغضب الربّ الإله ونقمته على القوم الكافرين عبدة الأوثان. إن الربّ الإله القادر على كل الأمور قد تبرّأ منهم وسحب منهم بركته ووهبها إلى الاسبانيين أتباعه الخلّص. وتلكم هي مشيئته. لقد تخلّى عن الأزتيك منذ أن أرسل المنقذ المخلّص السيد المسيح. لكنه ظلوا في غفلة من أمرهم لا يفقهون أن آلهتهم قد غدت مجرد أقنعة لابليس الرجيم وأحابيل من صنعه.

هكذا حرص الرّاهب برنادينو دي ساهاغان في كل تأويلاته على بناء نسق من التحليل يتماشى مع قناعاته الدينية فيجزم «بأن الرّب الاله، الاله الحقّ، هو الذي اختار أن يتجلّى للهنود الحمر على ذلك النحو ويكشف لهم بعض الحقائق، ويمدّهم ببعض الهبات، وتلك مشيئته وأسراره المحفوظة.»(١٤) وهو يستشهد بحشد من الأساطير الهنديّة التي تجمع كلّها على أن الانكسافات والخسوف وتساقط المذنّبات والنيازك بين الحين والآخر ليست سوى علامات الأفول الآتي. تحدّثنا بعض

الأساطير عن امرأة كلّمتها الآلهة قائلة في صوت واحد: «كفّوا عن تقديم الأضاحي ولا تأتوا بقرابينكم، لأنه من الآن فصاعدا هكذا يكون: الطبول يجب أن لا تقرع، كلّ شيء سيدمّر، لن تكون هناك معابد ولا محارق مقدّسة. سوف لن يتصاعد دخان البخور بعد اليوم. يجب أن يكون كلّ شيء يبابا. أناس آخرون من طينة أخرى سيأتون إلى الأرض.»(١٥)

ويروى أيضا «أن الناس ظلّوا لمدّة طويلة يسمعون أصواتا تهتف من كلّ الجهات منذرة الهنود الأزتيك وملكهم بالويل والثبور والأفول الآتي.» وقبل وصول الجند الأسبان بقليل كثرت العلامات المنذرة بالأفول. من ذلك أن «نفرا من الناس تمكّنوا من القبض على طير فظيع الطلعة، كريه المنظر، فحملوه إلى الامبراطور «مكتزوما» وكهنته.» كان الطائر «يحمل على رأسه مرآة، وعلى أديم تلك المرآة كانت الشمس تنعكس، وكانت تميد وترتعش مرسلة نورا مشؤوما الشؤم كلّه وكئيبا جدّا.»(١٦)

إن الكتاب الملعون، كتاب برنادينو دي ساهاغان «التأريخ العام لأشياء اسبانيا الجديدة» ليس مجرّد كتاب في التاريخ يحفظ الوقائع والأحداث ويروي ماضي الهنود وأمجادهم وأيامهم، بل هو «كتاب التقى فيه حلمان: حلم الراهب الفرانسيسكي الذي وصل إلى مكسيكو غداة الغزو، وحلم الروّاة الهنود الذين يعلمون أن نهايتهم قد صارت أمرا مقضيا. لقد كان الراهب يحلم بأن يتوصّل من خلال التّأريخ للنازلة التي حلّت بالهنود وأبادتهم إلى فهم الموعظة التي أراد الرب أن يلقنها للناس أجمعين. وكان حلم الرواة الهنود هو حلم آخر من تبقّى من شعب مكسيكو. إنه حلم ناس يعلمون أنهم يتكلّمون لآخر مرّة لينتشلوا آخر ما تبقّى من عالمهم الذي هلك إلى الأبد.» هكذا يصف الروائي الفرنسي لوكليزيو كتاب الراهب برنادينو.

من هنا يستمدّ الكتاب الملعون البعض من سحره وجاذبيّته. ومن هنا يتولد جانب هام من فتنته. إنه لا يؤرخ للوقائع والأحداث، للأساطير والحكايات والديانات بل يظلّ يتّسع ويمتد فيمتزج فيه الواقعي بالخيالي والأسطوري، ويتماهى البسيط العادي المتعارف مع الغريب، مع المفارق والمدهش والمحيّر. والناظر في هذا القسم الذي سأورده مترجما يلاحظ في يسر أن الراهب سيظلّ وفيا لمنطلقاته وقناعاته الدينية. فلقد جاء إلى مكسيكو ليلتفّ على الجريمة ويبيّن أن إبادة الهنود الحمر على يد الجند الأسبان الذين آزرتهم الكنيسة وباركت فعالهم كانت الجزاء الذي أعدته السماء للقوم الكافرين. لذلك سيشير إلى آلهة الهنود بعبارة «سحرة» لأن تلك الآلهة في نظره ليست سوى تجلّيات وأقنعة للمكّار الأعظم إبليس زعيم المفسدين وقائدهم الأمهر وحامل لوائهم على الأرض في الأزمنة كلّها.

أما الرواة فإنهم سيطرحون قدّام الراهب المدجّج بالتعاليم الدينية الكنسيّة التي لا تقبل زحزحة أو تبديلا أو بعضا من شكّ -سيطرحون- قدّامه كنوزهم ويحدثونه عن عالمهم. سيخبرونه عن الكون طفلا، عن البهاء الذي سيّجوا به حياتهم، عن الجمال الذي أثّثوا به الدنيا من حولهم. وفي حين ينعت الراهب برنادينو دي ساهاغان الإله «كتزلكواتل» الذي تفسيره (الثعبان ذو الريش) بكونه مجرّد ساحر أضلّ الناس في امبراطورية «تولا» فألّهوه وعبدوه وهو الذي قادهم إلى خرابهم عندما فشل في مواجهة آلهة آخرين ينعتهم أيضا بالسحرة ويقول إنهم جاءوا وأهلكوه هو وأتباعه من التولتيك، يتحدث الرواة الهنود عن «كتزلكواتل» (الثعبان ذي الريش) باعتباره الإله الأكبر الذي عبد ومجّد في «تولا».

كتاب برنادينو دي ساهاغان «التأريخ العام لأشياء اسبانيا الجديدة» ليس مجرّد كتاب في التاريخ يحفظ الوقائع والأحداث ويروي ماضي الهنود وأمجادهم وأيامهم، بل هو «كتاب التقى فيه حلمان: حلم الراهب الفرانسيسكي الذي وصل إلى مكسيكو غداة الغزو، وحلم الروّاة الهنود الذين يعلمون أن نهايتهم قد صارت أمرا مقضيا

ثم كان أن الإله المدعوّ «الضريس اليسراوي» والإله المسمّى «سيدنا جميعا» والآخر المدعو «وتلاكوبان» جميعهم تآمروا على إله التولتيك (الثعبان ذي الريش) وأمعنوا في الكيد له فأهلكوا جميع أتباعه حتى راعه ما حدث وامتلأ قلبه بحزن لا ينضب. وكان أنهم اصلوا الكيد وفتل الأحابيل حتى أرغموه على الرحيل فركب البحر ومضى إلى المجهول. لكنه سيعود في نهايات الزمان ليسود. ومعه سيأتي قوم من الآلهة «التول» ليتولّوا الحكم فيهم. و«الثعبان ذو الريش» هو الذي سيقودهم ويتقدّمهم ساعة يحين موعد مجيئهم من هناك، من حيث تشرق الشمس، من هناك حيث يلتقي البحر والسماء ويغدوان واحدا. لأنه مكتوب أنهم من هناك يأتون. ولا رادّ لهذا القضاء. لا مهرب أيضا، لأنه مكتوب أيضا أن «كتزلكواتل» (الثعبان ذا الريش) هو الذي سيكون رفيقهم ودليلهم وقائدهم إلى أرض مكسيكو ومدائنها.

لم يكن الرواة الهنود يقدّمون للراهب مادّة تاريخية عن عالمهم بل كانوا يمدّونه بتلك الحكايات والأساطير وكانوا يقومون، في الآن نفسه، بتفسير ما حلّ بهم وبعالمهم من دمار. إن خراب مكسيكو، في تصوّرهم، لا يدلّ على تفوّق الجند الهمج الغزاة لأن

ما حدث إنما هو القضاء المحتوم الذي لا مفرّ منه. ذلك أن نشأة الأمم وازدهارها، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى خرابها وزوالها وأفولها، إنما يتولّد عن صراع الآلهة. وحين تنهزم آلهة قوم وتولّي الأدبار هاربة أو تهلك وتزول يكون خراب أتباعها من الناس مسطّرا محتوما. والجند الأسبان الغزاة إنما جاءوا في عهد الأزتيك أيّام ملك الامبراطور «مكتزوما» ليمنحوا ما كان مسطّرا محفوظا فرصة التحقق.

وهذا يعني أن خراب سكان مكسيكو ودمار عالمهم إنما يرجع إلى صراع الجبابرة من الآلهة. لأنه مكتوب أن الأيام والحيوات والأمجاد هبات تداولها الآلهة بين الناس: فالتولتيك سادوا قبل الأزتيك وعمّروا البلاد وملأوا الدنيا بالبطولات والفخار والأمجاد ثم هلكوا حين انهزم إلههم «الثعبان ذو الريش» ولاذ بالفرار. أما خراب الأزتيك ودمار مكسيكو فإنه، هو الآخر، حدث جلل آتٍ في نهايات الزمان. وهو قضاء مؤجّل وأمر محتوم سيتحقّق عندما يعود «الثعبان ذو الريش»، ويصطحب معه قوما من «التول» أي الآلهة. حتما سيأتي هؤلاء «التول». وحتما سيطلبون ما به وُعدوا: السيادة والملك. والإله الملقّب «كوتزالكواتل» الذي تفسيره (الثعبان ذو الريش) كان الهنود يصوّرونه في شكل «ثعبان ضخم عظيم جدًا جسده محلّى بريش طير الكوتزال. وحين يرسمونه فاتحا شدقيه يتراءى في حلقه وجه بشريّ.»(١٧)

هذا النص الذي سأورده مترجما، مقتطع من كتاب برنادينو دي ساهاغان، نقله إلى الفرنسية الكاتب الفرنسي ميشال بيتور.(١٨) وهو يحمل عنوان«مكائد تيتلاكواكان» ويروي ما جرى بين «الثعبان ذي الريش» الذي مجّده التولتيك وعبدوه في بدء الزمان، والآلهة التي سترث الحياة والمجد والملك من بعده وتنعم بها على الأزتيك سكان مكسيكو الذين سيبيدهم الجند الغربيون الهمج. وهو يروي أيضا ما كان من أمر الإله «كتزلكواتل» (الثعبان ذي الريش)، وما كان من أمر أتباعه وكيف هلكوا وبادوا. والراهب برنادينو دي ساهاغان يستبدل كلمة «إله» بكلمة ساحر، كي يظلّ وفيا لقناعاته ومنطلقاته الدينية ويقي متلقيه المفترض من الفتنة.

يبدأ نص «مكائد تيتلاكواكان» بالحديث عما كان في البدء ويرسم عالما مسيّجا بالبهاء، عالما فاتنا لا نوح فيه ولا وجع ولا موت. وإنما هو نشوة وغبطة والكون طفل. إنه فردوس البداية الذي كان أيّام كانت الحياة قد ولدت للتوّ هشّة طريّة مشتهاة. غير أن الحديث عن الفردوس يأتي مسكونا بنوع من الوعي الفاجع بالمصير. فثمة في هذا النص تسليم بأن الوجود والرعب صنوان. بل إن الرعب هو صميم الوجود وجوهره. ثمة وعي بأن الزوال هو وحده ما يبقى على الدوام. حتى لكأن الأبديّة ليست سوى الزوال وهو ما يفتأ يتمّ ولا يني يتحقق. والنص لا يرسم الفردوس باعتباره عالما سماويا مفارقا بل يلحّ على أنه عالم أرضيّ هنا كان. وهو ما يفتأ يكون هنا أيضا. والآلهة نفسها إنما تقيم على الأرض وتحيا مستأنسة بالبشر، بل إنها ظلّت تشاركهم أحزانهم وأيام أعيادهم. يحدّث الراهب برنادينو دي ساهاغان عن هذا الأمر مفتونا فيكتب: «وكانوا يزعمون أن الجبال العظيمة، لا سيما تلك التي تكللها السحب، إنما هي من الآلهة. وكانوا يصوّرون كل واحد منها تصاوير تجسّد كيفيات تمثلهم لفعالها.» وكان الكهنة يجسّدون تلك الآلهة ويلبسون لبوسها ويطلعون على الناس في أيام الأعياد. فيسبّح القوم قائلين: ها آلهتنا تحلّ بيننا. فطوبى لنا! ها أن آلهتنا تصل فالمجد! المجد!»

والنص، حين يرسم فردوس البداية الذي كان التولتيك ينعمون فيه لا يكدّر صفو حياتهم أي حادث ثم يشرع في الحديث عما آل إليه أمرهم من خراب، لا ينشد عبرة أو موعظة بل يريد أن يلحّ على أن الذي كان هو الذي يكون. إنها أيام تتوالى. دول تنشأ وتهلك. ووحده الزوال هو الأبقى. لذلك يشرع في الحديث عما كان من أمر التولتيك وأمر إلههم «الثعبان ذي الريش» في نبرة تجمع إلى السخرية الوجع والألم. إن الآلهة التي ستعبد وتمجّد في مكسيكو هي التي ستقضي على «الثعبان ذي الريش» وتهلك أتباعه. وسيتزعم تلك الآلهة الإله الماكر الذي برع في حبك المكائد وأتقن نصب الفخاخ وفاق غيره في فتل الأحابيل. إنه «تيتلاكواكان» العظيم الذي تفسيره «المرآة ذات الدخان»، وهو الإله الذي وهب الأزتيك المجد والملك والعظمة. لذلك كانوا يلقبونه «سيّدنا جميعا».

غير أن برنادينو دي ساهاغان ينعت هذا الإله بكونه مجرّد ساحر مكّار. ويلحّ على أن الهنود الأزتيك يعتقدون أنه «هو الذي خلق السماء. والأرض سوّاها. وهو الذي وهب كل نفس حية رزقها: أكلا وشرابا ونفائس لا تحصى. وكان هذا المسمّى «تيتلاكواكان» محتجبا عن الأنظار لا يرى. إنه شبيه بالظلّ أو بالريح. أما إذا ظهر وكلّم الناس فإنه يتجلّى في شكل ظلّ... وكان أتباعه من الازتيك يمجّدونه ويؤلّفون مدائح ترفع تمجيدا لاسمه هكذا: «يا سيّد! يا سيّدنا جميعا! تحت جناحيك العظيمين ملاذنا ومأوانا، تحت جناحيك العظيمين قاتلنا ودرأنا الشرّ عنّا، إنك المحتجب، إنك من دقّ لجلالته أن يلمس، كالليل أنت، كالريح أنت...».

إن نص «مكائد تيتلاكواكان» يكشف ما للأساطير القديمة من سطوة على واضعيها وعلى متخيّل الشعوب التي تظلّ تتوارثها جيلا بعد جيل. والحكايات والوقائع الواردة في النص لا تستمدّ عنفها ومضاءها مما تتوفّر عليه من فتنة وجاذبية وبهاء فحسب، بل تستمدها أيضا من كونها قد اضطلعت بأشد الأدوار خطورة في تحديد مصير الهنود الحمر وقدرهم العاتي الذي سيظلّ يلطّخ بالعار تاريخ الإنسان الغربي «المتحضّر!» ويكشف ما ينبني عليه تاريخ الجنس البشري كله من جريمة ودم وخسران.

ففي يوم ١٠ شباط (فبراير) ١٥١٩ انطلقت سفينة من كوبا على متنها القائد الاسباني هرنان كورتيس ومعه خمسمائة جندي لا غير، وعشرة خيول لا أكثر، ومائة بحار فحسب. حفنة من المغامرين مضوا لغزو قارة بأسرها: أمريكا. وبعد سنتين فقط سينجحون في تدمير أعظم حضارة عرفتها القارة الأمريكية: امبراطورية مكسيكو. وستضطلع الأسطورة بدور مدوّخ مرعب في المضي بسكان مكسيكو إلى نهايتهم الفاجعة.(١٩)

والجندي برنال دياز الذي شارك في حملة الغزو يكشف بكل دقة في كتابه «التأريخ للوقائع الحقيقية لغزو اسبانيا الجديدة» كيف عرف هرنان كورتيس أن يستفيد من متخيّل شعوب المايا والأزتيك أنفسهم. وكيف تمكّن من أن يصهر من حلمهم القديم ومن أساطيرهم سلاحا به يشلهم ويبيدهم. لقد كان كورتيس وجنوده في نظر الشعوب التي سيمضي بها إلى غيابها تجسيدا للنبوءة القديمة، النبوءة التي توارثها الهنود عن أسلافهم جيلا بعد جيل، النبوءة التي ظل الهنود يسرون في ظهور جدودهم ممنّين النفس بحضور ساعة تحققها. تقول النبوءة إنه في نهايات الزمان، حين يحين الحين وتأزف الساعة سيأتي «من هناك، من الشرق، من حيث تطلع الشمس، من هناك، من الجانب الآخر من البحر، من هناك حيث يتماهى البحر مع السماء ويغدوان واحدا، من هناك سيأتي رجال ملتحون يقودهم «كتزلكواتل» وهو ما تفسيره (الثعبان ذو الريش) ليتولّوا الحكم فيهم. سيأتي رجال لا كالرجال، إنهم من التول أي من الآلهة.» ويروي الجندي الذي شارك في حملة الغزو تحت إمرة القائد هرنان كورتيس أن كورتيس حين علم أن الهنود الحمر يقدّسون شجرة تسمى «سيبا»، شجرة تقول أساطيرهم إنها العمود الذي تستند عليه قبّة السماء، استلّ سيفه وصار يضربها قدّامهم موهما إياهم أنه من الآلهة وأنه يمتلك على الكون سلطانا وسيدمّره متى يحلو له ومتى عنّ له ذلك.

ويروي أيضا أن الهنود الحمر ظلوا يعتقدون لمدّة طويلة «أن الفارس والفرس شخص واحد أوحد.»(٢٠) وسيستغل كورتيس هذا الرعب الذي يزرعه منظر الخيول في نفوسهم. فبعد أن يجعل جوادا يشمّ رائحة مهرة ضابعة يأمر باقتياده على مقربة من المكان الذي كان شيوخ القبائل مجتمعين فيه. يقول برنال دياز: «كان الحصان يهيج ويرسل حمحمة وتجحظ عيناه فيما هو ينظر إلى الهنود وإلى المخيّم حيث كان قد اشتمّ رائحة المهرة فيعتقد الشيوخ أن الحصان يحمحم ويزعق بسببهم ويتملكهم الهلع وعندما يراهم كورتيس على تلك الحال ينهض ويأمر السائس بأن يبعده في الحين ويقول للهنود إنه قد طلب من الجواد أن لا يغضب بعد الآن ماداموا حملة سلام وماداموا هنودا حمرا طيبين.»(٢١)

لم يكن ملك الأزتيك يدري حين أهدى القائد كورتيس جارية هندية في منتهى البهاء أنه كان يهبه أخطر سلاح يتمكن به من تدمير حضارة بأسرها وشعوب بأكملها. لم يكن يدري أنه أهداه اللغة. لم يكن يدري أنه وسّع لكورتيس طريقا إلى متخيّل الهنود وعاداتهم وأساطيرهم ودنياهم. لقد أهداه اللغة. واللغة في نظر الهنود لم تكن وسيلة. إنها صنو الفعل، بل إنها الفعل ذاته. إنها حدث مادي حالما ينجز يصير ماضيا ولا يمكن التراجع فيه. على عجل ستتقن الشابة الهندية لغة الأسبان وتتحول لسانا لكورتيس وتمكنه من استخدام سلاحه الأكثر فتكا والأشدّ مضاء: اللغة.

باللغة سيدرك كورتيس أن الأساطير الهندية نفسها هي سلاحه الذي لا يقهر. باللغة سيوارب ويخادع ويماطل. باللغة سيعد ويخلف ويقنع بأنه من الآلهة «التول». وباللغة سيتسلل إلى متخيّل تلك الشعوب ويمعن في ترويعها. بواسطتها سيفهم جميع أسرار الأساطير الهندية ويستغلّها باثا الرعب والهلع في صفوف الأمراء والقادة الهنود. لا سيما أسطورة الإله «كتزلكواتل» (الثعبان ذي الريش) التي تلح على أن هذا الإله المهزوم لم يهلك بل ركب البحر ولاذ بالفرار. لكنه سيعود ذات يوم ليرث الأرض ومن عليها من الهنود الحمر. إنه سيعود، لا ريب ولا شكّ، ومعه سيأتي من الشرق رجال لا كالرجال إنهم من الآلهة: «التول».

يروي نصّ «مكائد تيتلاكواكان» كيف ستتمّ الإطاحة بـ«الثعبان ذي الريش». ويذكر ما كان من أمره وأمر المكائد التي نصبها له الإله «تيتلاكواكان» الذي تفسيره (المرآة ذات الدخان/سيدنا جميعا) ويحدّث عن كل ذلك هكذا:

{*} في الإخبار عما كان من أمر «الثعبان ذي الريش» الساحر الأكبر، وهو صنو هرقل عند الهنود الحمر، وأين ساد وملك وإلى أين انتهى.{*}

اعتبر«كتزلكواتل» من الآلهة، وعبد في «تولا» في الأزمنة الخوالي. كان له معبد عالي البناء صعب المرتقى تقود إليه مدارج ضيِّقة جدًا اتساعها أضيق من قدم. وكان تمثاله موفور العناية مغطًى بالأقمشة، ووجهه في منتهى البشاعة. وهو ذو رأس كبيرة شعثاء. وسدنته كانوا جميعا مختصين في الفنون والصناعة بارعين في صقل الحجارة الخضراء المسماة «شالشيهويتس» وفي صهر الفضّة والمعادن. وهذه الفنون كلها إنما علّمهم إياها «الثعبان ذو الريش».

وكانت له منازل بعضها مشيّد من الحجارة الكريمة الخضراء الشالشيهويتس، وبعضها الآخر قُدّ من الفضّة. وله أيضا منازل أخرى بنيت من اللؤلؤ الأحمر والأبيض. وله غيرها مقاما من الأصداف ومن أحجار اليشب. وكان سدنته يخدمونه بسرعة منقطعة النظير. والهنود يدعونهم «تلانكاسيميلهويتيم» وهو ما تفسيره (الذين يقطعون مرحلة في كلّ خطوة). وثمة جبل يحمل اسم «تزاتزيتيبتيل» الذي تفسيره (تلّة المناداة)، وهذا هو اسمه إلى يوم الناس هذا. ومن هناك، من أعلى الجبل كان المنادي يرفع صوته بالنداء ليدعو سكان القرى النائية التي تبعد عن المعبد مائة ميل. وهم يسمّون هذه القرى «أناهوياك» وهو ما تفسيره (ضفة البحر). كان السكان يسمعون المنادي، وعلى عجل يأتون ليتبيّنوا ما الذي يبتغيه منهم «الثعبان ذو الريش».

ويروى أيضا أنه كان ثريا الثراء كله. وهو المملك على الطعام والشراب. لقد كانت الذرة الصفراء طيلة أيام ملكه وفيرة، والقرع ضخما يبلغ طوله ذراعا، وسبلات الذرة الصفراء كبيرة إلى درجة لا يمكن معها إلا أن تمسك بها بكلتا يديك، وقصب سنابل القمح كان من الطول والعرض حتى أنه يمكن للمرء أن يتسلقه مثل جذوع الأشجار. وكان الناس يزرعون ويجمعون القطن من جميع الألوان: الأحمر، القرمزي، الأصفر، البنفسجي، الأخضر، الأزرق، والأسود الداكن والبرتقالي والأصهب. وكانت هذه الألوان كلها طبيعية. فالقطن هو الذي كان يولد من الأرض هكذا. وكان الناس في بلاد «تولا» هذه يتولّون تربية أنواع عديدة من العصافير ذات الريش النفيس: العصفور الأزرق، الكاتزال، الزاكون، العصفور الأحمر، وغيرها من العصافير التي كانت تغني بكل عذوبة.

وفوق كل هذا، كان «الثعبان ذو الريش» يملك كنوز الدنيا: الذهب، الفضّة، تلك الأحجار الكريمة الخضراء «شالشيهويتس»، وأشياء أخرى نفيسة، وغابات من أشجار الكاكاو ضخمة متعددة الألوان، وهي تسمى عندهم «إكزوشيكاكاوتل». وكان سدنته أثرياء جدا لم يعوزهم شيء أبدا، ولا هم عرفوا الجوع يوما أو عرفوا نقصا في الذرة الصفراء. وما كانوا يأكلون سبلات الذرة الصفراء التي تكون صغيرة الحجم بل كانوا يتخذون منها حطبا به يدفئون حمّاماتهم. ويقال إنهم كانوا يكفّرون عن ذنوبهم بوخز أجسادهم بأشواك الأغاف حتى تلطّخ بالدم من شدة الوخز، ثم يغتسلون عند منتصف الليل بمياه نبع جار اسمه «اكسيباكويا» وهو ما تفسيره (مغسل الفيروز). وهذا طقس درج عليه الكهنة سدنة الأوثان المكسيكية وهم في ذلك إنما يتبعون السنّة التي كان «الثعبان ذو الريش» قد سنّها في دولة «تولا».

{*}في الإخبار عما آل إليه حظّ الثعبان ذي الريش من تعاسة، وكيف تصدّى له ثلاثة سحرة آخرون وما كان من أمرهم معه. {*}

جاء الوقت الذي دالت فيه دولة «الثعبان ذي الريش» وأتباعه من قبائل التولتيك. فلقد ثار عليهم ثلاثة (آلهة) سحرة يدعون «الضريس اليسراوي» و«سيّدنا جميعا» و«تلاكويان» وهو ما تفسيره الرجل الخشبي (وهذا اسم آخر من أسماء «هويتزيلوبوشتلي» وقناع من أقنعته). جميعهم أمعنوا في نسج المكائد في دولة «تولا». بدأ المدعو «سيدنا جميعا» بالمكيدة التالية:

اتخذ له هيئة شيخ أشيب مقوّس الظهر ثم تقدّم وجاء حتى وصل بيت «الثعبان ذي الريش» وكلّم الغلمان هكذا: «أريد أن أرى الملك «الثعبان ذا الريش» وأتحدّث إليه.» فقالوا جميعا: «اذهب في حال سبيلك أيها الشيخ! أنّى لعاجز مثلك أن يراه ويمثل في حضرته، فمنظرك لن يكون بالنسبة إليه إلا مصدر قلق واشمئزاز.» عندها قال الشيخ: «لا بدّ لي من رؤيته.» فقال له الغلمان: «سنخبره بالأمر وننظر ما يكون.» وهكذا مضوا وأعلموا «الثعبان ذا الريش» قائلين: «يا سيد، يا سيد بالباب شيخ يريد أن يراك ويتحدث إليك، لقد جررناه إلى الخارج كي يذهب في حال سبيله لكنه ألحّ في السؤال قائلا أن لا بدّ له من ملاقاتك.» فقال «الثعبان ذو الريش»: «ليدخل الآن لأنني كنت أنتظر مقدمه منذ زمان طويل.» وهكذا جاء الشيخ ودخل وقال مخاطبا «الثعبان ذا لريش»: «يا سيد، يا سيدي كيف حالك؟» فقال «الثعبان ذو الريش»: «إن حالي سيئة كيفما قلّبتها، كل أعضاء جسدي تؤلمني ولم يعد بإمكاني أن أحرك يديّ ورجليّ.»

فما كان من الشيخ إلا أن خاطب «الثعبان ذا الريش» قائلا: «سيدي، أيها السيد، ها قد جلبت لك الدواء. إنه دواء فعّال ومنقذ. من يتناوله يسكر وينتعش. فتناول منه إن أردت، سينعشك ويشفيك ويهدّئ من روعك ويجعلك تتحمل محنك وأتعابك وتقبل بموتك أو برحيلك.» فقال «الثعبان ذو الريش»: «أيها الشيخ! أين تريدني أن أذهب؟» فقال الشيخ: «إنه لضروري جدا أن تذهب إلى «تولانتلابالان» وهو ما تفسيره (تولا الحمراء)، هناك حيث ينتظرك شيخ آخر سيكلمك بأمور ويحدّثك عن أمور. وبعدها سيعود إليك شبابك بل إنك ستصبح مثل طفل موفور العافية.» وعندما سمع «الثعبان ذو الريش» ذلك الكلام طفح قلبه بشجن لا يطفأ. فما كان من أمر الشيخ إلا أن استأنف الكلام قائلا: «يا سيد، أرجوك اشرب هذا الدواء.» فقال «الثعبان ذو الريش»: «أيها الشيخ إني لا أريد أن أشرب.» فقال الشيخ: « يا سيد، اشرب، لتندمنّ إن لم تفعل. خذه على الأقل، وضعه قدّامك، وتناول منه جرعة واحدة.»

تناول «الثعبان ذو الريش» الدواء وتذوّقه ثم شرب منه ما تيسّر له أن يشرب وهو يقول: «ما هذا؟ يبدو أنه جيّد ولذيذ، لقد شفاني وخلّصني من المرض. إني لأشعر بأنني موفور الصحة والعافية.» فقال له الشيخ: «تناول منه أكثر مما تناولت لأنه دواء عزيز نفيس وستتحسّن صحتك أكثر فأكثر.» استزاد «الثعبان ذو الريش» من الدواء وشرب منه ما أسكره. وسرعان ما انخرط في بكاء حارّ حزين، ورقّ قلبه وطفح بالأشجان، واستبدت به الرغبة في الرحيل وسكنت منه بين الحشايا والضلوع، فلم يعد قادرا على التفكير إلا في الرحيل. وهذا فخّ نصبه له الساحر الشيخ. ذلك أن الدواء الذي شربه «الثعبان ذو الريش» لم يكن سوى الخمرة البيضاء التي تجود بها تلك الأرض وقد تم استخراجها من الأغاف المسمّى «تيومتل».

{*}في الإخبار عن مكيدة أخرى حبكها هذا الساحر المسمى «سيدنا جميعا».{*}

مكيدة أخرى دبّرها «سيدنا جميعا» لـ«الثعبان ذي الريش»، فتجسّد في شكل واحد من هؤلاء الهنود الحمر الغرباء الذين يدعون «توئيو» وهو ما تفسيره (الهندي المتوحّش). ثم جلس في ساحة السوق التي تقع قبالة القصر وشرع في بيع الفلفل الأخضر وهو عار تماما مثلما هو شأن الهنود المتوحشين من أبناء ذلك الزمان. كان الهيوماك ملكا سيدا يملك على التولتيك، وكانت له ابنة في غاية الجمال في الوقت الذي كان فيه «الثعبان ذو الريش» بمثابة راهب لم يتخذ له صاحبة أبدا ولم ينجب ذرية. جميع الرجال التولتيك طمعوا في الزواج من تلك البنت لأنها حسناء جدا. وكان الهيوماك الملك يمنعها عنهم ويردّهم خاسئين.

وكان أن أطلّت ابنة السيد الهيوماك من شرفة القصر على السوق فوقع بصرها على الهندي المتوحش وهو عار تماما ورأت رجولته صارخة. فأنّت له أحشاؤها من شدة الشهوة. وبعد أن رأته على تلك الحال دخلت إلى القصر وازدادت حرقة ووجدا إلى درجة أنها اعتلّت ومرضت وتورّم جسدها. ولما علم السيد الهيوماك بمرضها سأل وصيفاتها قائلا: «ترى ما الذي أصابها؟ وما هو هذا المرض الذي جعل كل جسدها يتورّم هكذا؟» فقالت الوصيفات: «يا سيدي، إن السبب في هذه العلة هو ذلك الهندي المتوحّش الذي يسير عاريا. لقد لمحته ابنتك وملأت بصرها برجولته الصارخة. إن ابنتك الآن مريضة حبّا.» وعند سماع قولهن أصدر السيد الهيوماك أمره قائلا: «آه! يا معشر التولتيك! فتّشوا لي عن هذا المتوحش الذي يبيع الفلفل الأخضر في هذه التخوم كلها. لا مناص من مجيئه في الحال.» فما كان منهم إلا أن فتشوا عنه في كل مكان دون جدوى. وحين يئسوا من ظهوره صعد مناد إلى قمّة جبل «تلّة المناداة» وصرخ بأعلى صوته قائلا: «يا معشر التولتيك، إن عثر أحد منكم على هندي متوحش يبيع الفلفل الأخضر في هذه النواحي فليأت به كي يمثل في حضرة السيد الهيوماك.» فتشوا عنه في الأماكن كلها والتخوم جميعها ولم يعثروا له على أثر. فجاؤوا السيد الهيوماك وأخبروه بأنه قد اختفى حتى لكأن الأرض قد ابتلعته.

ثم كان أن ظهر المتوحش جالسا في السوق حيث كان قد باع الفلفل الأخضر. وحال رؤيته مضى الهنود التولتيك راكضين إلى السيد الهيوماك وأخبروه بالأمر. فقال لهم: «هاتوه في لمح البصر.» فنادوا عليه وأخذوه إلى السيد الهيوماك الذي بادره بالسؤال قائلا: «من أين جئت؟» فقال: «ياسيدي، أنا رجل غريب الدار آتي إلى دياركم لأبيع الفلفل الأخضر.» فسأله السيد قائلا: «أية أرض انشقت عنك؟ لماذا لا تلبس تنورة ولا ترتدي رداء؟» فأجابه قائلا: «يا سيدي، هكذا هي التقاليد والأعراف عندنا.» فقال السيد للهندي المتوحش: «هل ترغب في ابنتي؟ عليك أن تشفيها من علّتها.» ردّ الهندي قائلا: « يا سيدي، إن ما تدعوني إليه هو المحال عينه بالنسبة إليّ. فاقتلني إن أردت لأن الموت أحبّ إليّ ممّا ترغبني فيه. لست أهلا لذلك ولا أنا مستحق هذا الفضل. ما حللت بدياركم إلا لبيع الفلفل الأخضر حتى أكسب قوت يومي.» قال السيد: «لا بدّ لك من مداواة ابنتي، فهدئ من روعك ولا تجزع.» ثم كان أنهم أخذوه ليحمّموه ويحلقوا شعره.

ثم زيّنوا جسده كلّه بالطلاء وألبسوه تنورة ومعطفا. وبعد ذلك قال له السيد: «امض الآن وادخل على ابنتي في مخدعها.» ففعل. ودخل على البنت وعرفها. وللتوّ تعافت وردّ إليها جمالها. وهكذا صار الهندي المتوحش صهرا للسيد الهيوماك.

{*}خبر نقمة أهل تولا على هذا الزواج. يليه خبر عن مكيدة أخرى نصبها «سيدنا جميعا»{*}

ما إن تمّ الزواج ودخل الهندي المتوحش على عروسه ابنة السيد الهيوماك حتى تفاقمت نقمة التولتيك، ووصل بهم الأمر إلى حد القدح في عرض السيد الهيوماك وشتمه سرّا وعلانية فيما هم يسائلون بعضهم البعض: لماذا زوّج ابنته لهذا المتوحّش؟ وحين بلغ أمر التولتيك وما يأتونه من قدح وشتائم إلى مسمع السيد الهيوماك دعاهم جميعا وفتح فاه وكلمهم قائلا: «تعالوا، لقد بلغني أمركم وسمعت ما تكيلونه لي من شتائم بسبب صهري المتوحش، وها أنذا أطلب منكم أن تمكروا به وتأخذوه لمحاربة مدينة «زاكاتيباك» وهو ما تفسيره (مدينة تلّة العكرش) ومدينة تلّة الحيّات كي يلقى حتفه على أيدي أعدائنا. وعند سماع هذه الأقوال تقدم التولتيك وجاءوا كلّهم فتجمهروا وتنادوا للحرب وساروا. ومعهم سار العديد من الجنود، وسار الهندي المتوحش صهر السيد الهيوماك. وعندما وصلوا إلى مكان المعركة طمروه في حفرة وأحثوا عليه التراب مع غلمانهم العرج الأقزام. وتلك لعمري حيلة من حيلهم الحربية! ثم تقدموا لمنازلة جيش أعدائهم الذين قدموا من مدينة تلة الحيات. في ذلك الوقت كان الهندي المتوحّش يهدّئ من روع الغلمان العرج الأقزام قائلا: «لا خوف عليكم ولا أنتم تجزعون، تشجّعوا، فعلينا أن نقتل أعداءنا على بكرة أبيهم.» لكن أهل تلّة الحيات انتصروا، وشرعوا في مطاردة التولتيك الذين كانوا يولون الأدبار طلبا للنجاة مخلّفين وراءهم المتوحش والغلمان في الحفرة والتراب يغطّيهم. كانوا يفرّون وهم يمنون النفس بكل دهاء وبكل مكر أن يفتك الأعداء بالصهر المتوحش ومن معه من الغلمان فتكة بكرا.

وكان أنهم وصلوا إلى ديارهم وجاءوا السيد الهيوماك ليعلموه بالأمر قائلين: «سيدنا، لقد تركنا صهرك المتوحش وحيدا وليس معه من رفيق في مواجهة الأعداء غير الغلمان العرج الأقزام.» وحين علم السيد الهيوماك أن التولتيك قد غدروا بصهره فرح فرحا عظيما جدا معتقدا أنه أهلك ذلك الصهر الأجنبي المتوحش الذي ألحق به العار والخزي. لكن المتوحش المغطى بالتراب، من مخبئه ظل يراقب الأعداء ويحدّث الغلمان قائلا: «لا تخافوا ولا تجزعوا، ها أن الأعداء يصلون إلينا وأنا أعرف أنه عليّ أن أقتلهم على بكرة أبيهم.» ثم كان أنه نهض للطعان والضراب واندفع ينازل الأعداء الذين قدموا من «تلة الحيات» وأولئك الذين أقبلوا من «تلة العكرش». فكان يطاردهم ويصرع منهم أعدادا لا تحصى حتى هزمهم جميعا.

وحين بلغ خبره إلى مسمع السيد الهيوماك ارتعب جدا. لقد هاله الأمر وأدخل عليه قلقا عظيما. فدعا التولتيك وكلمهم هكذا: «لنذهب جميعا لاستقبال صهرنا.» وكان ما سوف يكون. لقد هبّوا جميعا لاستقباله يتقدمهم السيد الهيوماك. حملوا معهم الأسلحة والشعارات المسمّاة عندهم «كتزالابانيكايوتل» وهو ما تفسيره (عارضة ريش الكتزال) والدروع المسماة «أكسيوهشيمالي» الذي تفسيره (مجنّ الفيروز) وقدموها كلها للمدعو المتوحش، واستقبلوه ومعهم غلمانهم وهم يرقصون ويغنون والمزمّرون ينفخون في شباباتهم إيذانا بالنصر والفرحة والحبور.

وحين بلغ الموكب السيد الهيوماك قام التولتيك بوضع تاج من الريش على رأس المتوّحش وطلوا جسده بطلاء أصفر اللون ووجهه بطلاء أحمر ووضعوا على رؤوس الغلمان رفاقه أكاليل أيضا ودهنوا أجسادهم ووجوههم. وتلك عادة درجوا عليها في تكريم كل الذين يعودون من ساحات الوغى مظفّرين. بعد ذلك قال السيد الهيوماك لصهره: «الآن وقد امتلأ قلبي بهجة بسبب ما أتيته من أمجاد، وبالبهجة ذاتها امتلأت قلوب التولتيك أجمعين، حقّ لك أن تخلد إلى الراحة، فلقد تصرّفت في مواجهة الأعداء تصرفا محمودا.

{*}في الإخبار عن مكيدة أخرى من مكائد الساحر نفسه مكّنته من جعل بعض سكان تولا يرقصون حتى الموت.{*}

مكيدة أخرى نسجها ذاك الساحر المسمى «سيدنا جميعا». فبعد أن صرع جميع أعدائه وهزمهم ونال على ذلك رداء قُدّ من ريش ببّغاء أصفر طلب من جميع التولتيك أن يرقصوا وأمر مناديا أن يصعد إلى قمة «تلّة المناداة» وينادي كل الهنود الأجانب حتى يقبلوا ويرقصوا معهم في ذلك الحفل. وكان أن جاء إلى «تولا» عدد لا يحصى من الهنود. أما ما كان من أمر المسمّى «سيدنا جميعا» فإنه قصد بهم، فتيات وفتيانا، مكانا يسمّى «تكسكالابان» وهو ما تفسيره (ماء الصخور). وهناك رفع عقيرته بالغناء فيما هو يرقص ويقرع الطبل. فأخذ الناس أجمعين يرقصون مغتبطين اغتباطا عظيما وهم يردّدون المقاطع التي كان الساحر يترنّم بها وما كانوا قد سمعوها من قبل أبدا.

هكذا ظلوا، شطح ورقص وغناء، من غروب الشمس حتى

منتصف الليل المسمى عندهم «تلاتلابيتزاليزبان» وهو ما تفسيره (ساعة النفخ في الشبابات). ولما كان عدد الراقصين عظيما جدا فإنهم كانوا يتدافعون ويرتطم البعض منهم بالبعض الآخر. وكثيرون منهم كانوا يسقطون في جرف الوادي المسمى «تكسكاللوهكو»، ويتحولون إلى حجارة. لقد كان على ذلك النهر جسر قُدَّ من الحجارة عمد هذا الساحر إلى تكسيره. وكلّ الذين صعدوا ذلك الجسر سقطوا وهووا في النهر وتحولوا إلى أحجار. وما كان التولتيك يتفطنون إلى أنها صنائع الساحر وفعاله لأنهم كانوا سكارى كما لو أن الخمر قد ذهبت بعقولهم. فكانوا كلما عادوا إلى الرقص يتدافعون فيسقط آخرون في النهر الجاري.

(*)في الإخبار عن مكيدة أخرى من مكائد الساحر نفسه أهلك بها أناسا آخرين من «تولا».(*)

مكيدة أخرى فتل أحابيلها ذلك الساحر: جلس يوما في قلب «تيانكيز» وهو ما تفسيره (ساحة السوق) وزعم أنه يدعى «الرجل الخشبي» ويسمى أيضا «كيوكسكوش». وعلى راحتيه كان يقوم بترقيص رجل صغير في حجم عقلة الاصبع يزعم الناس أنه «الضريس اليسراوي». وحين لمحه القوم من التولتيك نهضوا جميعا وصاروا ينظرون إليه مخطوفي العقول ويتدافعون بكل عنف، كلّ يريد رؤيته إلى درجة أن كثيرين منهم صرعوا ولقوا حتفهم مختنقين في الزحام مرفوسين بالأرجل رفسا. وهذا كثيرا ما كان يحدث لهم. فكثيرون منهم قد لقوا حتفهم من شدة الزحام. عندئذ قال الساحر المدعو «الثعبان ذو الريش» مخاطبا أتباعه: «يا معشر التولتيك! أي معشر التولتيك! ما الذي دهاكم؟ كيف لا تتفطنون إلى أنها مكيدة؟ كيف لا تدركون أن تعويذة السحر هي التي ترقص هذا الرجل الصغير. هيّا اقتلوهما معا رميا بالحجارة، ارجموهما.» وهكذا رجم التولتيك الساحر «الرجل الخشبي» وصاحبه الرجل الصغير الذي هو في حجم عقلة الاصبع، وقتلوهما رجما بالحجارة.

ثم كان أن جثة الساحر القتيل شرعت في التفسّخ. ومنها انبعثت الرائحة الكريهة حمّالة الوباء. كانت الرائحة النتنة تفسد الهواء وتنتقل مع الرياح مهلكة أعدادا هائلة حيثما حلّت. فنطق الساحر المسمّى «الثعبان ذو الريش» وكلّم أتباعه هكذا: «نحّوا عني هذه الجثة واحملوها بعيدا. إن رائحتها قد أهلكت من التولتيك خلقا كثيرا.» فقاموا بربط الجثة بالحبال وحاولوا أن يجرجروها. لكنها كانت أثقل مما يقدرون عليه، فلم يقدروا على تنحيتها أو إبعادها. كانوا يتوهمون أنهم سيخرجونها من «تولا» على عجل. أرسلوا مناديا ينادي القوم كلهم: «يا معشر التولتيك، يا معشر التولتيك، تعالوا كلكم وخذوا معكم حبالكم كي نربط الجثة ونلقيها خارجا.»

وكان أن التولتيك جميعهم تجمروا حول الجثة وشدوا وثاقها بحبالهم وشرعوا في جرجرتها وهم يتنادون هائجين جدا: «أي معشر التولتيك! جرجروا هذه الجثة بحبالكم.» لكن وزن الجثة كان أكثر مما يقدرون على جرّه. تقطّعت الحبال وأدى انقطاعها إلى هلاك من كانوا يمسكون بها، إذ هوى البعض منهم على البعض الآخر. ولما عجزوا عن نقل هذه الجثة خاطبهم الساحر المسمى «الثعبان ذو الريش» قائلا: «يا قوم، يا معشر التولتيك، هذه الجثة تريد أن نغنّي لها مقطعا من أغنية.» وقام هو نفسه باختيار المقطع وقال لهم ترنّموا هكذا: «جرجروا، هيّا جرجروا، جثة الساحر «الرجل الخشبي» جرجروا، جثة القتيل جرجروا...» وبعد لأي تمكنوا من جرّ الجثة يسيرا يسيرا حتى بلغوا بها الجبل. وكان أن الذين عادوا ولم يهلكوا من شدة الإعياء لم يفهموا ما الخطب الذي حلّ بهم. فلقد صاروا مسطولين حتى لكأنهم سكارى وما هم بسكارى.

(*)في الإخبار عن مكيدة أخرى من مكائد الساحر نفسه أودت بحياة أناس آخرين من «تولا».(*)

مكيدة أخرى فتل خيوطها الساحر نفسه. فلقد قيل إن الأغذية كلها فسدت وتعفّنت فجأة وما عاد أحد من الناس قادرا على أكلها. وساعتها طلعت على القوم عجوز هندية يقال إنها الساحر نفسه متنكّرا. جلست العجوز في حديقة «اكزوشيتلا» وشرعت تشوي ذرة صفراء، فعبق الجو برائحة الذرة الصفراء المشوية. وكان أن الرائحة انتشرت في كل القرى المجاورة. وعندما داعبت تلك الرائحة أنوف التولتيك مضوا راكضين. وفي أقل من لمح البصر وصلوا إلى الحديقة. فمما يشاع أن التولتيك كانوا قوما في سرعة الريح إن هم ركضوا. أما ما كان من أمر العجوز فإنها كانت تقتل كل من يصل إليها. فلم ينج منهم أحد.

(*)في الإخبار عن مكائد أخرى حبكها الساحر نفسه. (*)

حبك الساحر ذاته مكيدة أخرى في قلب مدينة «تولا» إذ قيل إن القوم رأوا صقرا أبيض مخرّقا بسهم ظل يمرق هناك في السماء في الأعالي على مرأى من الجميع. مروّعة كانت المكائد والأحابيل التي نسج خيوطها الساحر. وكثيرة هي النفوس التي أهلكها بواسطة تلك المكائد والحيل والأحابيل. لقد عمد هذا الساحر إلى جعل التولتيك يرون حين يرخي الليل سدوله جبل «تلة العكرش» يحترق وألسنة اللهب تصّاعد منه فيجزعون ويملأون الدنيا بالصراخ والزعيق والعويل، ويتملّكهم الوجل

والهلع. ومن شدة الحيرة يسائل البعض منهم البعض الآخر قائلين: «أي معشر التولتيك! ها حظنا يكبو بنا، ها أننا نهلك، وها فننا يتلف، وما أبدعناه يتلاشى. يا لرزيتنا! فالنفير! النفير! يا لتعاستنا! يا لضيعتنا! بمن نلوذ؟ بمن نحتمي؟ أين سنولي وجوهنا؟ يا لفظاعة شقوتنا! فلنحاول أن يسند بعضنا بعضا ونتجلد.»

وفوق هذا كله حاك لهم هذا الساحر أحبولة أخرى. لقد جعل السماء تمطر على التولتيك حجارة من سجيل. ثم أنزل عليهم جلمود صخر يسمى «تشكاتل» وهو ما تفسيره (صخرة القربان). وحدث أيضا أنه ابتلاهم بعجوز هندية جاءت تسير حتى وصلت إلى مكان يسمونه «شابولتيت كويتلابيلكو» وهو ما تفسيره (تلة الجراد أرض النهاية). ويسمى أيضا «هيتزمكو» الذي تفسيره (مكان السقطة). كانت العجوز تسعى بينهم وتبيع أعلاما صغيرة سويت من الورق وهي تنادي: «أعلام جميلة، من يبتغي أعلاما جميلة؟» وكان كل من يرغب في الموت يسارع بالقول: «ابتاعوا لي علما صغيرا، أريد علما صغيرا.» وعندما يشترونه له يعجل باعتلاء صخرة القربان هناك حيث ينقض عليه الآخرون ويقتلونه. وما كان أحد منهم يتساءل: «ما الذي اعترانا؟» فلقد كانوا كمن أصابهم مس من الجنون خطف منهم العقول.

(*)في الإخبار عن فرار «الثعبان ذي الريش» إلى مدائن تولا الحمراء وما أتاه من فعال في طريقه إليها. (*)

وقع التولتيك في فخاخ أخرى لأن الحظ قد تخلى عنهم. وكان أن المدعو «الثعبان ذا الريش» امتلأ قلبه بالأسى جراء تلك المكائد. لقد غلب على أمره فقبل بالرحيل إلى «تولا الحمراء». وما كان منه قبل رحيله إلا أن أضرم النيران في منازله التي كان قد شيدها من الفضة واللؤلؤ. وطمر ما يملك من نفائس في قاع الأرض وفي الجبال وجروف الوديان، وحول أشجار الكاكاو إلى أشجار أخرى تسمى مزكيت. وفوق ذلك كله، أمر العصافير ذات الريش النفيس تلك التي تسمى «الكتزال» وهي العصافير الزرقاء والعصافير الحمراء بأن تسبقه إلى هناك. فما كان منها إلا أن طارت ومضت حتى بلغت مدينة «ضفة بحر» التي تبعد أكثر من مائة ميل.

ثم كان أن «الثعبان ذا الريش» حمل عصا الترحال وشق طريقه مخلفا وراءه مدينة «تولا». وحث الخطى حتى وصل إلى مكان يقال له «كوهتليان» الذي تفسيره (طرف الغابة). وكان ثمة في ذلك المكان شجرة عظيمة عريضة جدا، وطويلة جدا. فاتكأ «الثعبان ذو الريش» على تلك الشجرة وطلب من غلمانه أن يعطوه مرآة. وللتو لبوا طلبه. فما كان منه إلا أن نظر إلى وجهه في المرآة، وفتح فاه وحدث نفسه قائلا: «إني الآن شيخ مسن هرم.» وللتو سمي ذلك المكان «هيوهيوكوهتيتلان» الذي تفسيره (طرف الغابة الهرمة). ثم كان أنه التقط أحجارا ورمى بها الشجرة فمضت الأحجار وتوغلت في جذع الشجرة وفي أغصانها كلها. ومنذ الزمن ذاك والأحجار عالقة بالشجرة هكذا، من أسفل جذعها إلى ذروتها. وبإمكان المرء أن يرى تلكم الأحجار ملتحمة بالشجرة إلى يوم الناس هذا.

هكذا ظل «الثعبان ذو الريش» يضرب في الأرض يتقدمه المزمرون من أتباعه وهم يزمرون. ثم كان أنه توقف في مكان آخر ليأخذ له قسطا من الراحة. فجلس على صخرة عظيمة، ووضع راحتيه على سطحها، فتوغلتا في الصخرة وتركتا أثرهما حتى يوم الناس هذا. ولما كان «الثعبان ذو الريش» يتلفت باتجاه «تولا» التي غادرها فإن قلبه امتلأ بشجن لا يطفأ، فانخرط في نوح أسود مر حزين. وكان أن الدمع المتحدر من عينيه مدرارا حفر الصخرة التي كان قد جلس عليها طلبا للراحة، وأحدث فيها ثقبا لا تحصى.

(*)في الإخبار عن الآثار التي تركها على الصخر، وهي آثار راحتيه ومؤخرته في المكان الذي كان قد جلس فيه.(*)

وحدث أن «الثعبان ذا الريش» وضع يديه على الصخرة الكبيرة التي كان قد قعد فوقها فانحفرت آثار راحتيه عليها حتى لكأن تلك الصخرة كانت من طين. وانحفرت آثار مؤخرته في البقعة التي كان قد جلس فيها. وهذه الآثار بينة للعيان إلى يوم الناس هذا. لذلك سمي هذا المكان «تيماكبالكو» وهو ما تفسيره (آثار الراحتين). وكان أن «الثعبان ذا الريش» نهض وواصل طريقه حتى بلغ المكان المسمى «تينامويان» وهو ما تفسيره (الممر). فمن هناك كان يمر نهر كبير واسع جدا، عليه شيد «الثعبان ذو الريش» جسرا قده من الصخر.

ثم أكمل طريقه حتى بلغ المكان المسمى «كواهوابان» وهو المكان الذي سبقه إليه السحرة الآخرون كي يسدوا عليه طريقه ويمنعوه من التقدم خطوة أخرى. وحين وصل إليهم بادروه بالسؤال قائلين: «إلى أين تمضي؟ ولماذا تهجر شعبك؟ من ستأتمن عليه من بعدك؟ من الذي سيكفر عن الذنوب التي سيقترفها شعبك من بعدك؟» ففتح فاه وكلمهم جازما: «إنكم لا تقدرون على منعي من الذهاب إلى حيث أمضي لأن هذا هو قدري.» فسألوه قائلين: «إلى أين ستذهب؟» فأجابهم قائلا: «إلى تولا الحمراء.» قالوا: «ولماذا تذهب إلى هناك؟» فأجابهم

قائلا: «لقد دعتني الداعية، الشمس نفسها هي التي دعتني.» وساعتها قالوا له: «ليكن الحظ حليفك في رحلتك هذه. لكن، مكتوب أنه عليك أن تترك هنا كل فنون الصناعة والتقنية: فن تذويب الفضة وصهرها، وفن صقل الحجارة والخشب، فن الرسم، وفن تسوية الريش، وغيرها من الفنون.» وانصرف السحرة في حال سبيلهم. أما عن «الثعبان ذي الريش» فإنه شرع يرمي بكنوزه في نبع جار كان يسمى «كوزكابان» الذي تفسيره (نبع القلادات). وهو يحمل الآن اسم «كوابان» وهو ما تفسيره (نبع الثعبان).

واصل «الثعبان ذو الريش» طريقه حتى بلغ المكان المسمى «كوشتوكان» الذي تفسيره (سِنة النوم). فطلع عليه ساحر آخر وجاء وقال له: «طريق السلامة، تناول هذه الخمرة التي حملتها لك معي.» فأجابه قائلا: «لا يمكن أن أشرب منها أو أذوق منها جرعة واحدة.» فقال له الساحر الذي اعترض سبيله: «ليس لك من الشرب بد، ولا حول لك، لا بدّ أن تذوق منها جرعة على الأقل لأنني منها أسقي كل ذي نفس حية وبها أسكرهم جميعا، هيّا، اشرب.» فما كان من «الثعبان ذي الريش» إلا أن تناول الخمرة وامتصها مستخدما قشة مجوّفة. فسكر واستسلم للنوم على قارعة الطريق وطبّق شخيره الآفاق. وعندما استيقظ جال ببصره هنا وهناك، وطفح قلبه بالشجن. فشرع يمزّق شعره تمزيقا. ولذلك سمي ذلك المكان «سِنة النوم».

{*}خبر غلمان «الثعبان ذي الريش» وكيف هلكوا من شدة البرد في الممرّ الفاصل بين جبل البركان وجبال نيفادا. يليه خبر عن فعاله وصنائعه الأخرى. {*}

وكان أن «الثعبان ذا الريش» واصل طريقه على الممر الواقع بين جبل البركان وجبال نيفادا، وهناك هلك جميع غلمانه الذين كانوا أقزاما محدودبي الظهور. فحزن عليهم الحزن كله. ورثاهم بأغنية. فكانت العبرات تخنقه والزفرات تحرق مهجته وهو يتطلّع ببصره إلى الجبل الآخر المغطى بالثلج واسمه «بويوتيكاتل» الذي تفسيره (السحب). وهو جبل يقع على مقربة من «تيكاماشالكو» وتفسيره (الفم الذي قُدَّ من حجر).

هكذا مرّ بالأماكن المذكورة كلها وبالقرى وترك آثارا على الأرض وفي الطريق حسب ما قيل. ويقال أيضا أنه قد استبدّ به الفرح فصار يلعب ويمرح فوق جبل عال وأنه جلس على القمة وانحنى حتى لامس السهل. ثم هبط من الجبل. وهذا حدث مرات عديدة. ويقال إنه عمد، في مكان آخر، إلى ابتكار كبّة جوّفها وسوّاها من حجارة مربّعة الشكل في داخلها يمكن للناس أن يلعبوا لعبة «التلاشتلي». وفي وسطها فتح ثلما أو علامة تسمى «تليكوتل»، فانفتحت الأرض في ذلك الموضع وصار جرف هائل. وعمد، في مكان آخر، إلى تصويب سهم نحو شجرة ضخمة تسمى «بوشوتل». والسهم نفسه كان شجرة «بوشوتل» اخترقت الأخرى فاتخذتا شكل صليب.

ويقال أيضا إنه شيّد منازل تحت الأرض تسمى «ميكتلانكالكو» وهو ما تفسيره (بيوت الموتى). ويقال إنه نقل صخرة ضخمة جدا، وجاء فوضعها على نحو يسهل للمرء معه أن يحركها بخنصره. أما إذا اجتمع رجال عديدون ورغبوا في تحريكها فإنهم لا يتمكنون حتى من زحزحتها.

عديدة هي الأمور التي أتاها «الثعبان ذو الريش» في العديد من القرى. وكثيرة هي فعاله وصنائعه التي تستحق أن تذكر وتشهر. لقد سمى الجبال كلها، والهضاب والأماكن والبقاع دعاها بأسمائها. وعندما وصل إلى شاطئ البحر صنع لنفسه طوف ثعبان يسمى «كواتلابيشتلي» وهو ما تفسيره (لبوس الثعبان). وجلس فيه مثلما يجلس المرء في قارب. وواصل سفره في البحر الطامي. ولا أحد يعرف كيف أو بأية طريقة وصل إلى «تولا الحمراء».

الهوامش

١- Michel Butor, Les Farces de Titlacaucan, La Nouvelle Revue Francaise, novembre 1979, N=322.

٢- أورده:
J. M.G. LE CLEZIO, LE REVE MEXICAIN OU LA PENSEE INTERROMPUE, PARIS: GALLIMARD,1988, P68 .

٣- أورده J. M.G. LE CLEZIO ، ص ٦٥.

٤- أورده J. M.G. LE CLEZIO ، ص ٦٥.

٥- نفسه، ص ٦٧.

٦- أورده J. M.G. LE CLEZIO ، ص ٥٨.

٧- نفسه، ص ٥٠

٨- نفسه، ص ١٩.

٩- انظر على التوالي:
LE TRIBUT INDIGENE DANS LA NOUVELLE ESPAGNE, 1952, P 51
JOSE MIRANDA,
انظر أيضا: لوكلوزيو، الكتاب المذكور، ص ٣٣-٣٤.

١٠- نفسه، ص ٦٠.

١١- نفسه، ص ٢٥

١٢- نفسه، ص ٦١.

١٣- لوكلوزيو، ص ٦٢.

١٤- ميشال بيتور ، ١٧٦.

١٥- أورده لوكلزيو ص ٢٧.

١٦- انظر لوكلوزيو ص٢٧ وانظر أيضا الموقع التالي على الانترنت:
mexico.htmmexico.htm .

١٧- انظر الموقع التالي على الانترنت:
mexico.htmmexico.htm .

١٨- Michel Butor, Les Farces de Titlacaucan, P 179-192.

١٩- انظر الموقع التالي على الانترنت mexico.htmmexico.htm وقد أوردها جون ماري لوكلوزي في كتابه المذكور سابقا، ص ١٦-١٧.

٢٠- نفسه.

٢١- نفسه.

آركيولوجيا الفرح والحداد

في «أرض السواد»

سعيد الغانمي*

حين كان على الروائي الكبير عبد الرحمن منيف أن يكتب روايات عن الواقع العربي الحاضر، فقد كانت رواياته بلا أماكن محددة، وكانت المدن فيها مدناً بلا أسماء. كانت المدن مفاهيم ثقافية، أكثر منها مواضع جغرافية أو تاريخية. كانت مناخاً لتبادل الفعل الثقافي السائد في أي مدينة عربية، وكان الروائي ينتظر أن يضع القارئ نفسه اسم المدينة العربية التي يشاء. في «أرض السواد» يكتب عبد الرحمن منيف رواية تاريخية، منشطرة كما سنرى إلى روايتين إحداهما تاريخية وصفية والثانية قصصية خيالية، وقد اضطره الجزء التاريخي من الرواية إلى تأطيرها بمكان محدد، هو مدينة بغداد في بداية القرن التاسع عشر، وفي عهد داود باشا تحديداً. غير أن هذا الانحياز للتاريخ، لا يحدد المكان ويؤطره بفضاء واقعي وحسب، بل هو يحدده لغوياً وأسلوبياً أيضاً. من هنا يجعل عبد الرحمن منيف شخصيات الرواية تتحدث باللهجة البغدادية، خلافاً لما كان يحدث في رواياته السابقة، حيث تتحدث شخصياته العربية الفصحى أو اللهجة القريبة من البدوية شبه الفصيحة.

في المقدمة التاريخية المعنونة (حديث بعض ما جرى) يمهد الروائي لروايته بفرشة تاريخية، تعرِّفُ القارئ بتفاصيل الوقائع التي تشكل مهاد الرواية. وكما أن الهدف من المدخل القائم على قصائد رثاء المدن هو إشعار القارئ بالطابع الدوري لتاريخ أرض السواد منذ أقدم عصورها حتى زمن الرواية، فإن هدف هذه المقدمة هو إدخال القارئ في مناخ الرواية التاريخية المتعلقة بالسراي. وتستغرق هذه المقدمة من ص ١٥–٢٤، لتبدأ بعدها فصول الرواية. وبوسع القارئ أن يعرف أن هذه المقدمة تاريخ خالص، حين يقارن بين النصوص الواردة فيها ووثائق تاريخية أخرى. على سبيل المثال، يستفيد المقطع الذي تستدعي فيه نابي خانم، زوجة سليمان باشا الكبير، وأم سعيد باشا، الحاج عبد الله ظاهري، كهية الوالي السابق، لإعادته إلى منصبه الذي تخلى عنه بعد تقريب سعيد باشا لحمادي العلوجي، لأسباب لا تليق بوال، من نصوص تاريخية معروفة لعل أشهرها كتاب «تذكرة الشعراء»، وهو نص مطبوع في بغداد عام ١٩٣٦، حيث يرد فيه نص اعتذار عبد الله ظاهري ووصفه لسليمان باشا بكونه «أفلاطون زمانه»، بل إن هذا الاعتذار بكامله منقول من الكتاب المذكور.

وظيفة هذا التقديم، إذاً، هو أن يكون مقدمة للجزء التاريخي من الرواية، وقد حرص فيه الروائي على أن يكون مجرد ناسخ للأحداث التاريخية كما حصلت تماماً، دون زيادة أو نقصان إلا في حدود التعديلات الأسلوبية. ولكن ما أن

* ناقد من العراق

يمضي القارئ في الرواية، ومتابعة أحداثها الأولى حتى يحس بأنه يقرأ نصاً هو أقرب إلى الرواية التاريخية. فجميع شخوص السراي شخوص تاريخية حقيقية، وجميع الأحداث المتعلقة بالسراي أحداث تاريخية. مغامرة سيد عليوي، رئيس الإنكشارية، بالدخول إلى القلعة وبحثه المحموم عن سعيد باشا، وقطعه رأسه وهو في حضن أمه برغم الصراخ الذي أطلقته نابي خانم، مشهد تاريخي معروف رواه مؤرخون كثر. وكذلك الحال مع رفض داود باشا لهذا العمل. جاء في تاريخ سليمان فائق المؤرخ المعاصر للأحداث: «كان كل من يسمع بهذه الفاجعة يتملكه الحزن والأسف والألم العميق. حتى أني على الرغم من كوني فتى حينذاك كان يتملكني الحزن والاكتئاب لذكرى هذه الحادثة. وعلى الرغم من سفري إلى الأستانة واصطحابي لداود باشا فإني لم أتمكن من إخفاء استيائي وتأثري حتى في حضوره. وذات مرة ذكرت الحادثة التي نحن بصددها في مجلس داود باشا، وكان يضمّ أحد وجهاء بغداد من آل الربيعي، فلم يتمالك كل من كان في المجلس نفسه وانخرط الجميع في البكاء. وقد حاول داود باشا أن يتصدى للدفاع عن نفسه وتبرير ما قام به، فلم يسعفه النطق وسكت. وكان سكوته دليلاً على تقصيره في هذا الشأن».

أما حملات داود باشا على القبائل العراقية، فقد عرض لها بالتفصيل مؤرخ السراي في عصره، عثمان بن سند في كتابه «مطالع السعود في أخبار الوالي داود»، دون أن ينسى إضافة قصيدة مطولة في الثناء على الوالي وفعله بعد سرد وقائع كل حملة. ووصلنا فيما يتعلق بشعراء السراي في عصر داود باشا كتاب «تذكرة الشعراء» لمؤلف مجهول. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن «أرض السواد» وإن أبرزت وقائع تاريخية، فإنها لم تكتفِ بالتاريخ كما هو، بل عدلت فيه وكيفته لمقتضيات السياق السردي. فأشهر شاعرين في «سراي الرواية» هما الصفوي والأخرس. والواقع أن أكثر الشعراء التصاقاً بسراي داود باشا كانوا عبد الغفار الأخرس وعبد الباقي العمري وصالح التميمي (أطلقت الرواية على المفتي اسم خالد التميمي) وعثمان بن سند البصري.

وإذ أن جميع شخصيات السراي الفاعلين والمؤثرين هم شخصيات تاريخية، فإننا نستطيع أن نسمي رواية الأحداث الخاصة بالسراي بأنها رواية تاريخية. ومن الواضح أن الحبكة فيها تتعلق بصراع السراي مع الباليوز من جهة، وصراعه مع الإنكشارية من جهة أخرى. وكلمة (الباليوز) كلمة إيطالية كانت تطلق على القنصلية الإنجليزية في بغداد. هناك قطبان متضادان هما: داود باشا في السراي، والمستر ريتش في الباليوز، وهما معاً يتسابقان في تحريك بقية شخصيات الرواية، ويحاول كل منهما ممارسة نفوذه على الشخصيات الأخرى والتحكم بها ضد الآخر. هكذا تكثر المؤامرات والدسائس وتتعقد. فالباليوز يتصل بسيد عليوي أغا، رئيس الإنكشارية، للحد من نفوذ داود باشا، أو للقضاء عليه. لكن الباشا يتمكن من كشف مؤامرة الباليوز وإعدام سيد عليوي. فيتحول النزاع بينهما بعد ذلك إلى نزاع مسلح، يتخذ فيه الباليوز وضع الدفاع عسكرياً، بعد أن كان يتخذ وضع الهجوم دبلوماسياً. وأخيراً، يوجه داود باشا مدفعاً باتجاه القنصلية الإنجليزية، لكي يملي شروطه على المستر ريتش كما سنرى.

وحين يضع عبد الرحمن منيف في المفتتح فقرات من رثاء المدن العراقية القديمة سومر وأكد وأور في أطوار تاريخية متعاقبة، في رواية عن تاريخ هذه المدن نفسها ولكن في عصر المماليك من العهد العثماني الأخير، فذلك لكي يوحي للقارئ بالتاريخ الدوري المتكرر لهذه الأرض. هكذا يكون من طبيعة أرض السواد أن تعيد اجترار تاريخها في حلقات دورية متكررة.

مقابل رواية السراي التاريخية هذه هناك رواية أخرى نستطيع أن نصفها بأنها رواية شعبية يومية. وهي رواية تجري وقائعها في المقاهي والبيوت والمحلات الشعبية. ولذلك سنطلق عليها اسم رواية المحلة. والملاحظ أنه ما من شخصية من شخصيات المحلة دخلت السراي على الإطلاق، باستثناء بدري. وبدري هذا هو محور رواية المحلة، التي تدور وقائعها عنه وعن عائلته وأصدقائه وأبناء محلته: سيفو والحاج صالح العلو وإسماعيل وذنون ..الخ. وإذا كانت رواية السراي تمتاز بالكثافة التاريخية، فإن رواية المحلة تمتاز بانفتاح الخيال السردي والروائي. رواية السراي ذات شخصيات فعلية معروفة في التاريخ الحقيقي لأرض السواد، وهي ذات أدوار فاعلة ومؤثرة، ورواية المحلة ذات شخصيات خيالية مجهولة، وأدوار مأساوية مهملة. كلما ارتفعت كفة رواية السراي هبطت الأحداث بكفة رواية المحلة. هكذا تجري الروايتان في خطوط متوازية لا تعترضها سوى شخصية واحدة. فبدري هو الشخصية الوحيدة من رواية المحلة التي وصلت إلى السراي وعملت فيه. وبدري شاب عسكري التحق بالسراي، وعمل في حماية داود باشا. غير أن لهفته إلى رؤية نجمة، تلك الراقصة

الصغيرة التي شاركت في الحفلة التي أقامها الجيش احتفالاً بالانتصار على عشائر الفرات، دفعته إلى زيارة بيت روجينا المشبوه. وبما أن هذه المرأة ذات علاقة وطيدة بسيد عليوي، فقد أخبرته، واجتهد هذا في إيصال الخبر إلى داود باشا. كان سيد عليوي يأمل في إحداث الوقيعة بين داود باشا وأعوانه، ليستغلهم ضده، ويكسبهم إلى جانبه في نهاية المطاف. وفعلاً لم يتردد داود باشا في نقل بدري إلى كركوك، كعقوبة مؤقتة له. ولم تكن لدى داود باشا أية نية في الانتقام من بدري، بل بالعكس فكّر في أن يسترده بعد حين ويعيده إلى جواره في السراي. لكن انشغال داود في صراعاته مع الانكشارية والباليوز أنسته إياه. ومن سوء حظ بدري، فقد نُقِلَ سيد عليوي أغا إلى قلعة كركوك أيضاً. هكذا تشاء الأحداث أن تقاطع رواية السراي رواية المحلة، وتقرر مصيرها. حين عرف بدري أن الراقصة نجمة قد استأثر بها رفعت بك، فقد ملت منها نفسه، وقرر الزواج من إحدى فتيات المحلة. وفي أثناء العودة إلى بغداد، في الإجازة، يتفق مع أهله على أن يأتوا بها إليه في كركوك. يستعدّ لذلك، ويؤجر بيتاً خاصاً لزفافه. وفي الوقت نفسه، كان سيد عليوي يعمل مع أتباعه على ضمّ بدري إلى جوقة المتآمرين ضد داود باشا. لكن بدري ظلّ يصرّ باستمرار على النأي بنفسه عن هذه المؤامرات. لذلك أوصى سيد عليوي جماعته بالخلاص منه. وتشاء المصادفات أن يكون اغتياله متزامناً مع لحظة وصول موكب عروسه قادماً من بغداد. وبذلك يقضي بالموت على الشخصية الوحيدة من المحلة التي ارتبطت بالسراي. ومن خلال مصير بدري نعرف نحن القراء أن شخصيات رواية المحلة هم دائماً ضحايا رواية السراي المهملون والمنسيون والمهمّشون.

عندما نقول إن رواية السراي تاريخية، فإن هذا لا يعني أنها رواية توثيقية يكتفي فيها الروائي عبد الرحمن منيف بنقل التاريخ كما هو. بل يعني فقط أن الشخصيات تاريخية، والوقائع والأفعال تاريخية، لكن ترتيب الوقائع والأفعال وإضافة التفاصيل السردية خاضعة لمتطلبات بناء السياق السردي ومفاجآت الأحداث في الرواية. فقد يضيف الروائي فعلاً تاريخياً حقيقياً لكنه متأخر عن عصر داود باشا مثلاً. أو ينسب إلى شخصية ما فعلته شخصية تاريخية أخرى. على سبيل المثال، تجعل «أرض السواد» داود باشا يبدأ حملته على العشائر العراقية في الحرب على عشائر الفرات الأعلى في السنة الأولى من حكمه. وكانت الحملة بقيادة سيد عليوي (ج١، ص٣٢٣-٤٤٠). أما الحملة على قبائل الفرات الأوسط، فمتأخرة عنها في الرواية بسنوات، وكانت بقيادة الكيخيا يحيى (ج٢، ص٤٦٧-٤٩٢). من الناحية التاريخية، تولى داود باشا ولاية بغداد في أواخر شباط (فبراير) من عام ١٨١٧. وقد استغلت عشائر الفرات الأوسط الفراغ الأمني الحاصل نتيجة تنازع الولاة، لفرض سيطرتها على طرق القوافل، بقصد الغزو والإغارة واغتصاب الإتاوة. فاضطر داود باشا إلى تجريد ثلاث حملات على قبائل المسيب والمحمودية جنوب بغداد. وفي أواخر سنة ١٨١٨ أرسل الكيخيا محمد أغا بقوات لمحاربة قبائل الفرات الأوسط. وقد أوقع الكيخيا محمد بين القبائل خسائر فادحة، بتحريض بعضها على بعض. مثال ذلك أنه حرض الخزاعل على آل غانم وآل فتلة. فانضموا إلى قواته ضد إخوانهم من القبائل. وقد جرت معارك طاحنة حول «قلعة شخير آل غانم»، غنمت فيها قوات السراي ألف طغار من الحبوب، وفرضت عليهم خمسين ألف قرش غرامة. وبسبب وقيعة الخزاعل بإخوانهم من العشائر وانضمامهم إلى قوات الحكومة، فقد أطلق على ذلك «دكة الخزاعل»، بمعنى وقيعة الخزاعل وخيانتهم، وهو تعبير صار مثلاً يتكرر في الأغاني والقصائد الشعبية، كما في الأغنية الشهيرة (يا دكة المحبوب دكة خزعلية). والجدير بالذكر أن آل غانم هؤلاء هم أجداد كاتب السطور. في المقابل لم تتحرك قوات محمد أغا نحو قبائل الدليم والفرات الأعلى إلا في سنة ١٨٢٠، وهي السنة التي جعل فيها الوالي داود فرحه مضاعفاً بانتصاره على قبائل الفرات الأعلى وختانه ابنه «طورسون يوسف بك» معاً.

فهذه الأرض التي بدأت فيها الحضارات، وتنفست منها رئة الدنيا نسمات المدنية الأولى، ظلت باستمرار تكرر تاريخها في دورات من الهدم والبناء، والحياة والموت، والإشراق والأفول، والسواد بمعنى الربيع والسواد بمعنى الحداد. وربما لا تكون هناك منطقة على وجه الأرض عرفت جنساً أدبياً اسمه «رثاء المدن» مثلما عرفته «أرض السواد».

ويصح الشيء نفسه على سفر مستر ريتش إلى الموصل، والتنافس بين الإنجليز والفرنسيين حول نهب آثار العراق. فالمعروف أن ريتش لم يتجه في سفرته شمالاً، بل اتجه إلى جنوب إيران الغربي نحو آثار جمشيد. والتنافس بين القنصليتين الفرنسية والإنجليزية، وإن كان واقعة تاريخية حقيقية، لكنه لم يبدأ إلا في عام ١٨٤٨ حتى عام ١٨٧٦، أي أنه متأخر عن ولاية داود باشا بعقدين من الزمن تقريباً.

إذاً لم تقبل الرواية التاريخية في «أرض السواد» بالتاريخ كما هو، بل عدلته، وغيرت في أحداثه، وقدمت فيها وأخرت، لتبني منه حبكة روائية مختلفة، وإن كانت ذات أساس تاريخي صحيح. ولهذا أسندت لسيد عليوي أن يكون قائد قوات السراي في محاربة القبائل، لتجعل منه البطل المضاد الذي يرتفع نجمه ليكون القطب النقيض الموازن لقطب داود باشا. غير أن داود باشا لا يمكن أن يكون نقيضاً لسيد عليوي. والسبب أنه لا يفكر في مصيره الشخصي، كما يفكر سيد عليوي، بل في مصير المجتمع ككل. وإذا كنا قد لاحظنا أن بدري كان الجسر الوحيد الذي يمتدّ من المحلة إلى السراي، فإننا نستطيع أن نلاحظ هنا أن داود باشا أيضاً هو الجسر الوحيد الآخر الذي حاول أن يمتدّ من السراي إلى المحلة.

وليس أدل على وجود انقطاع بين رواية المحلة ورواية السراي من قصة زينب كوشان، المرأة العجوز التي بقيت طوال الجزءين الأولين من الرواية تحمل لفائفها من الأوراق القديمة، وهي تحلم باللحظة التي تقابل فيها الوالي لعرض التماسها باسترداد قطعة أرض في محلة الشيخ بشار تريد إثبات ملكيتها. غير أن زينب كوشان لم تتمكن أبداً من رؤية أية شخصية من شخصيات السراي تستطيع عرض شكواها عليه، برغم ما تعرضت له من مواقف السخرية والاستهزاء. وفي الجزء الثالث فقط التحقت زينب كوشان بزمرة النساء المهلهلات للمدفع الموجه صوب الباليوز(ج٣، ص٢٧٦).

ولو نحن بحثنا عن قطب مقابل لسيد عليوي لرأينا أن هذا القطب لا يتوفر في رواية السراي، بل في رواية المحلة، وفي شخص سيفو تحديداً. ولا يقتصر الاستقطاب بينهما على كون سيفو يريد تزويج بدري، ويريد سيد عليوي قتله، بل يمتد ليشمل الطبيعة النفسية لكل منهما من جهة، ونوع علاقاتهما بالآخرين من جهة أخرى. إذا كان سيد عليوي عسكرياً مفرغاً من العواطف، فإن كل علاقة في رأي سيفو هي علاقة إنسانية مليئة بالعاطفة. وإذا كان سيفو متبسطاً مع الناس، منفتحاً عليهم في البيوت والمقاهي، فإن سيد عليوي لا يمكن الوصول إليه إلا بعد قطع سلسلة من التحقيقات والحراسات، التي لا تنتهي إلا بشق الأنفس. وهذا ما حصل مع بدري نفسه حين أوفده الباشا لتكريم سيد عليوي بالنياشين، حين كان مشغولاً في حربه مع الدليم (ج١، ص٣٣٤). لكن الاختلاف الرمزي الصارخ بينهما يتمثل في كون سيد عليوي يريد موت حتى أقرب المقربين إليه في الحروب أو العطش والتيه في الصحراء (ص٣٣٢)، وكون سيفو هو سقاء المحلة الذي يوزع على الجميع ماء الحياة (ص٤١٥).

هناك إذاً تناظر بين رواية المحلة ورواية السراي. بقدر ما يمتاز أهل المحلة بالتلقائية والعواطف الجياشة والمشاعر الدافئة، يمتاز أهل السراي بالعقلية التآمرية وغياب العواطف أو تزييفها، بغية الوصول إلى أهداف أخرى، تلتقي في نهاية المطاف عند هدف الصراع على السلطة. سيد عليوي، مثلاً، يتآمر على داود باشا، ويتظاهر في الوقت نفسه بمحبته. والباشا حريص على إرضاء الباليوز ومستر ريتش، لكنه لا يتردد في تصويب مدفع نحوه، حين يشعر بالحاجة إلى ذلك. كل شخصيات السراي–باستثناء داود باشا– معدومة العواطف، لأنها مندفعة صوب هدف واحد لا محيد عنه هو السلطة. من هنا يصبح الصراع على السلطة صراعاً يجرد الإنسان من إنسانيته، ويحوله إلى «آلة» عمياء في ماكنة الخراب التي تنتجها السلطة.

كل شخصيات السراي- باستثناء داود باشا- معدومة العواطف، لأنها مندفعة صوب هدف واحد لا محيد عنه هو السلطة. من هنا يصبح الصراع على السلطة صراعاً يجرد الإنسان من إنسانيته، ويحوله إلى «آلة» عمياء في ماكنة الخراب التي تنتجها السلطة.

لقد ظلت دار روجينا مفتوحة باستمرار لسيد عليوي وحاشيته من الضباط الإنكشاريين في بغداد. وظلت روجينا تكنّ وداً خالصاً لسيد عليوي، برغم زهده في إقامة أية علاقة مشبوهة معها، وإصراره على تأجيلها دائماً. بل بلغ تهوّرها حداً أنها سافرت بصحبة فتياتها للترويح عن الضباط إلى قلعة كركوك طمعاً في نيل رضاه. لكنها ما أن أحست أنّ السراي يعلم بعلاقتها الدفينة معه، وأن سيد عليوي كان يستغلها لإيصال رسائله إلى الباليوز، حتى استدرجت هي نفسها سيد عليوي إلى بغداد، مما سيترتب عليه إلقاء القبض عليه ومحاكمته وإعدامه. روجينا مثل سيد عليوي تماماً. كلاهما بلا عواطف بل بأهداف مرسومة رسماً آلياً، لأنها أهداف غير إنسانية وغير مشروعة. ويصح الشئ نفسه على عباس أسطنبولي، الذي أوكل إليه الباشا مهمة إشغال صادق أفندي، ابن سليمان الكبير، بألعاب شطرنج لا تنتهي. وكان عباس أسطنبولي يمثل دور المتلهف لهذه الألعاب، لا حبّاً بها، بل طمعاً بما تدرّ عليه من مكاسب نفعية

غير مشروعة من السراي، ومن صادق أفندي نفسه. هكذا يتضح أن الشخصيات المرتبطة بالسراي بلا عواطف، ولكن بأهداف، وهي مضطرة لذلك إلى المراءاة بعواطف مزيفة، بغية الوصول إلى أهداف مرسومة.

المفارقة أن بدري بدأ يعد الأيام مستعجلاً وصول خطيبته. هيأ له داراً في كركوك. وبدأ يستعلم من القوافل عن موعد وصول قافلة أهله وموكب عرسه. ومن باب استعجال الأيام، صار يضع عدداً من الحصى بقدر الأيام المتبقية على وصولهم في صحن، ليتخلص منها كما يتخلص من اليوم الذي يقضيه وحيداً. مع الحصاة الأخيرة، وحين لم يعد يفصله عن خطيبته سوى دقائق معدودة، تمتد إليه بندقية أحد رجال عليوي لتغتاله. وكان سيفو أول الواصلين إليه بين الحياة والموت. المفارقة أن بدري كان يستعجل اقتراب لحظة موته، وهو يستعجل اقتراب لحظة زفافه. كان يرمي الحصى من أجل وداع الحياة، لا من أجل الإقبال عليها. عاش بدري حياته من أجل رواية المحلة، ومات بدسائس رواية السراي. وبموت بدري يسقط الجسر الوحيد الذي يصل بين المحلة والسراي.

غير أن موت بدري إذ يغلق رواية السراي على مزيد من الرياء والنفاق، فإنه يعمق الشعور بالحداد والمأساوية في رواية المحلة. فبموته تسقط شخصيات المحلة في وهدة الإحباط والضياع. الحاج صالح العلو، والده، يصيبه الخرس. وتنقطع جدته عن الثرثرة والكلام لتنطوي على ذاتها. ولا تكتفي قادرية، والدته، بلبس السواد حداداً عليه، بل تمسح البيت بكامله بالعتمة والسواد. هناك شعور ما بالخرس يصيب الجميع، شلل روحي يدب في مفاصلهم. تذوي الكلمات على شفاههم مهما حاولوا لوكها. هنا نحس باختلاف آخر لرواية السراي عن رواية المحلة. فإذ تضج الأولى بأصوات الشعراء وقصائدهم، وتتباهى ببلاغة العبارات الكبيرة على لسان الباشا، وحفلات الصخب التي يقيمها الجنود حيثما ذهبوا، وحوارات الثقافة العالية التي يتبادلها رجال الباليوز، تذوي الكلمات في رواية المحلة وتتساقط. فصاحة رواية السراي، يقابلها الخرس في رواية المحلة. ولا ينجلي هذا الخرس إلا حين تتم معاقبة من تسبب به. بعد إعدام سيد عليوي فقط، يبدأ صالح العلو باسترداد القدرة على الكلام، وتعلم اللغة من جديد.

غير أن موت بدري إذ يغلق رواية السراي على مزيد من الرياء والنفاق، فإنه يعمق الشعور بالحداد والمأساوية في رواية المحلة. فبموته تسقط شخصيات المحلة في وهدة الاحباط والضياع.

على العكس من مشاعر أهل السراي المزيفة دائماً، هناك مشاعر فياضة دائماً لدى أهل المحلة. سيفو يقترح على ذنون، الفنان، أن يترك بستان الأعظمية الذي غرق وأغرق تماثيله بعد الفيضان، ويعود إلى ممارسة إبداعه في بستان الحاج صالح العلو. كأن فيضان دجلة، في الجزء الثالث من الرواية، جاء ليطهر المحلة من أخطاء السراي. وقد رأينا أن أهل المحلة يتضامنون عند حلول الكوارث. غالباً ما يكونون متفرقين مشتتين في الظروف الاعتيادية، لكنهم يلتحمون عند نزول المصائب بهم. كلما ازداد هول الكارثة الطبيعية، توثقت عرى الرحمة والتكافل الإنساني بينهم. بعد أن التهم الفيضان تماثيل السيد ذنون، ذهب سيفو وعرض عليه أن يعمل معه، ولكن ليس في بستان الأعظمية، بل في بستان الحاج صالح العلو، وليس هناك أكثر من الطين في بغداد. لكن الفيضان لم يصالح أهل المحلة مع بعضهم فقط، بل هو صالح بين رواية المحلة ورواية السراي. فبعد انكشاف جرم سيد عليوي، واتضاح تآمره مع الباليوز وكرمنشاه، اتضح أيضاً أنه هو الذي أمر بقتل بدري. وبإعدامه نال قاتل بدري جزاءه العادل. لم يتأخر وصول الخبر إلى المحلة. الحاج صالح العلو، الذي أصابه الخرس طوال الجزء الثاني من الرواية، بدأ يتعلم اللغة من جديد، ويتمتم بكلمات قليلة. لقد زال الخرس عن المحلة، واستردت قدرتها على الكلام مع الفيضان. كما عاد ذنون إلى نحت تماثيله وفخرها في بستان الحاج صالح العلو. هكذا يكون الفيضان أيضاً علامة على مصالحة، ولو ضمنية، بين المحلة والسراي.

لكنه في المقابل أوقد نيران العداء الصريح بين السراي والباليوز. أدرك المستر ريتش أنه يواجه مع داود والياً من طراز آخر. لقد أفشل جميع خططه في إخضاع رجال السراي لتأثير بريطانيا. كأن كل شيء في أرض السواد يتجه إلى أن يكون صراعاً: صراع مع النفس والطبيعة والجيران، صراع مع القرباء والبعداء، صراع بين الماضي والمستقبل. ضاعف داود باشا الرسوم المفروضة على الصادرات والواردات من بريطانيا، فبادر المستر ريتش باتخاذ إجراء مضاد، وهو منع السفن الخارجة من الدخول إلى ميناء البصرة، ومنع السفن الداخلة من الخروج منه. فارتفعت الأسعار في بغداد أضعافاً مضاعفة. حاول الباشا تخفيف حدة الأسعار بإكراه التجار على تخفيضها، وعمل في الوقت نفسه على توفير

بعض البضائع عن طريق البر من حلب وماردين. لكن الباليوز كان قد أحكم الحصار. أدرك الباشا خطة الباليوز، وحاول إجباره بتسديد مدفع نحوه. ومن ناحيته أصرّ ريتش على المدافعة عن القنصلية. هكذا صار السراي يواجه حصار الباليوز التجاري بحصار عسكري. وفي الوقت نفسه أرسل داود وفداً للتفاوض مع المستر ريتش. وحين أدرك هذا الأخير أن مقاومته عبث لا طائل منه، طلب السفر إلى الهند. وافق السراي بشرط أن يترك ريتش ورقة يثبت فيها أنه يغادر العراق دون اضطرار وبرغبته. برحيل ريتش تنطوي صفحة الصراع مع الباليون، كما انتهت من قبل صفحة الصراع مع الإنكشارية، متمثلة بسيد عليوي. حتى اليهودية روجينا تركت السمسرة، وتابت في كنيس. ضغط عليها رجال السراي لاستحصال المعلومات منها عن عزرا، فأجابتهم بأنها «تركت تلك الشغلة» وتابت، دون أن تستطيع تسميتها بصراحة. روجينا بعد الفيضان، لم تعد كما كانت. أصبحت أقل كلاماً، بعد أن كانت أكثر صخباً. هنا نلاحظ تبادل الأدوار الذي أحدثه الفيضان. كان الحاج صالح العلو وعائلته مصابين بالخرس، وروجينا وجماعتها مصابين بالصخب. بعد الفيضان، استرد صالح العلو قدرته على النطق وفقدتها روجينا.

في إطار ثنائية رواية المحلة المتخيلة ورواية السراي التاريخية، يصبح العنوان: «أرض السواد» عنواناً منقسماً بالتورية التي يتوزعها «سوادان». فأرض السواد هي أرض العطاء والربيع والخضرة التي يتنازع حول امتلاكها الحكام والمتنفذون والعساكر وقناصل الدول القوية، ولكنها بالنسبة لفئات الشعب المخنوقة والمغلوبة على أمرها والمنسية تحت ركام الحروب والأوبئة والفيضانات الأرض الملفعة بالحزن الدائم والحداد الأسود المقيم. هناك إذاً سوادان: سواد الرواية التاريخية، وهو رمز العطاء والخير والربيع، وسواد الرواية الشعبية المتخيلة، وهو لون الحزن والحداد الذي يستولي على تاريخ هذه الأرض الطويل.

وحين يضع عبد الرحمن منيف في المفتتح فقرات من رثاء المدن العراقية القديمة سومر وأكد وأور في أطوار تاريخية متعاقبة، في رواية عن تاريخ هذه المدن نفسها ولكن في عصر المماليك من العهد العثماني الأخير، فذلك لكي يوحي للقارئ بالتاريخ الدوري المتكرر لهذه الأرض. هكذا يكون من طبيعة أرض السواد أن تعيد اجترار تاريخها في حلقات دورية متكررة. فهذه الأرض التي بدأت فيها الحضارات، وتنفست منها رئة الدنيا نسمات المدنية الأولى، ظلت باستمرار تكرر تاريخها في دورات من الهدم والبناء، والحياة والموت، والإشراق والأفول، والسواد بمعنى الربيع والسواد بمعنى الحداد. وربما لا تكون هناك منطقة على وجه الأرض عرفت جنساً أدبياً اسمه «رثاء المدن» مثلما عرفته «أرض السواد». والغريب أن تتغير الحقب التاريخية على أرض السواد، وتتعاقب عليها الأجيال والشعوب واللغات المختلفة، لكنها تظلّ دائماً محافظة على طبيعتها المأساوية المنقسمة بين «سوادين». كأنما تتغير عليها الشخوص ليعيدوا تكرار المأساة نفسها، فيقولوا الكلام نفسه بلغة أو لهجة أخرى. كتب أحد شعراء بابل في رثاء إحدى المدن:

إيلشا إيلو يبكو عنى ماتم

(جلس) الآلهة معها يبكون على البلاد.

وذهب زمن هذا الشاعر البابلي، واندثرت لغته، وجاء شاعر عربي في عصر الحجاج، ليعيد قوله بلغة أخرى:

ذهب الرجال، فلا أحسّ رجالا
وأرى الإقامة في العراق ضلالا
وأرى المقيم على العراق وذلّه
ظمآنَ هاجرةٍ يؤمّلُ آلا

وتعاقبت أجيال أخرى ليرثي شاعر آخرُ المدينةَ التي خرّبها المغول:

لسائل الدمع عن بغدادَ أخبار
فما وقوفك والأحباب قد ساروا

وانطفأ زمن هذا الشاعر، وجاءت أزمنة شعراء آخرين أعادوا الكلام نفسه وكرروا رثاء المدينة بتقاليد شعرية أخرى. وإن القارئ ليشعر أن بوسعه استبدال أية قصيدة من هذه القصائد بأخرى، لأنها جميعاً تعبر عن مضمون واحد، هو رثاء مدينة تنهض من أنقاض الرماد، وتتجدد لتخبو ثانيةً وتنهدم، كأنما هي طائر العنقاء. أرض السواد التي يرثيها الشاعر السومري أو البابلي أو الأموي أو العباسي أو العثماني هي هي لم تتغير في طبيعتها المزدوجة التي ما أن تتألق حتى تخبو، وما أن ترتفع حتى تهبط، وما أن تزدهي بالربيع والعطاء حتى تتلفع بالحداد والحزن. تتغير الحضارات واللغات والشعوب التي تتعاور على مسرحها، لكنها تظلّ دائماً تمثّل «الدور» المأساوي المنقسم نفسه. وهذا هو بالضبط ما تريد نقله الفقرات الافتتاحية في الرواية المنقولة عن قصائد رثاء المدن السومرية والأكدية القديمة.

لماذا أدب المقاومة ، وأدب الحرب منه؟؟

الحرب كمحطة قصوى للقهر والإفناء البشريّين

السيد نجم*

اذا كان «الصراع» هو سمة «الإنسانية» على طول التاريخ، وليس في الأمر تناقض لغوي أو حتى فكري.. فالتاريخ الحربي للإنسان هو القادر على كشف الحقائق، وصراع الشعوب من أجل حياة أفضل، إلا أن هذا التاريخ لم يسجل بعد !!. حرص الحكام قديما على تاريخهم الشخصي فحفروا على جدران المعابد ونقشوا أسماءهم على كل ما أمكنهم أن يسجلوا عليه من فخار وجلود وغيرها.. بينما رصد التاريخ الحربي وحده سوف يقف إلى جوار العامة والشعوب.. والحقيقة.

إن عمر الحرب يكاد أن يناهز عمر الإنسان على الأرض، منذ قابيل وهابيل وحتى الحرب العالمية الثانية.. وما استتبعها من حروب إقليمية تكاد تغطي سطح الكرة الأرضية. وربما نضيف الآن الحرب ضد الإرهاب، بل وأفاعيل العمليات الإرهابية/ المقاومية ذاتها (حيث اختلطت القيم والمعاني، بل والتعريفات الاصطلاحية بعد الحرب الأمريكية الإنجليزية على العراق في مارس ٢٠٠٣م). ولا يبدو زوال أسباب الحروب أو الصراع بكل أشكاله في المستقبل.

ما الإرهاب؟

إذا كان «العدوان» هو ظاهرة التعبير عن الصراع، سواء الصراع الداخلي (بين الأفراد ودخائلهم) أو الصراع الخارجي (بين الأفراد والجماعات والبلدان والأمم).. في مواجهات تتسم بالعنف. فيتبدى ذاك الصراع معبرا عن نفسه على شكل معضلات وأزمات نفسية وقد تصل إلى الانتحار، كما يعبر عن نفسه من خلال الحروب.

وصور العنف العدواني كثيرة ومتعددة، منها: السب، التهكم والسخرية، الشماتة، الغيرة، البغضاء، الكراهية، ثم المقاتلة. وللعدوان وظائف.. منها البغيض والكريه، ومنها الواجب والمشروع.. فالعدوان من أجل الاستيلاء على الأرض والثروات وغيرهما أمر بغيض، بينما السلوك العدواني في الطفل يعد محاولة للاستقلال وبناء الشخصية.

ويمكن إجمالا القول بأن سمات السلوك العدواني تتسم بالآتي: إذا كانت نوايا المعتدي.. تبطن شرا، «هجومية»، تكون نتيجتها مؤلمة للغير.

قدم «بارون» تعريفا موجزا للعدوان يقول:«انه أي شكل من أشكال السلوك يوجه مباشرة، بهدف إلحاق الأذى والضرر بالكائنات الحية».

البحث في موضوع «العدوان» دوما يلحق به البحث في بعض المصطلحات الملحقة به..العدائية وهى العدوان دون إلحاق الأذى بالآخر، وان سوى البعض بين العدوان والعدائية.. كذلك الغضب،الغيرة، الحقد، الحسد، التوتر، الإحباط.. ثم التطرف والإرهاب.

أما الإرهاب.. هو عملية متعمدة من الإيذاء المادي الصريح، لإثارة حالة من الترويع والقهر للآخر.. تمارسها جماعات

* كاتب من مصر

بهدف تحقيق هدف سياسى/أيديولوجي معين.
شاع مصطلح الإرهاب في العقدين أو الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وقد بدت ذروة تأثيره ووضوحه بعد عملية اقتحام طائرتين مدنيتين لبرجين شاهقين (ناطحات سحاب) أسقطتهما بمدينة نيويورك الأمريكية في سبتمبر ٢٠٠١م.
يمكن القول الآن أن «الإرهاب» أصبح شكلا من أشكال الحروب في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية(انتهت في ١٩٤٥م)، مع بعض الإضافات على أرض الواقع.. حيث تلاحظ أن بعض الدول تمارس الإرهاب وليست جماعات صغيرة، كما أصبح الهدف منها ليس التأثير المؤقت المؤلم.. اقترب من مصطلح «الحرب» الصريحة. ولم يعد للإعلان عن جماعة ما أو هدف ما أو حتى لتحقيق ألم محدد ومحدود.. اتسع المفهوم الآن.
الإرهاب هو.. استخدام متعمد للعنف أو التهديد بالعنف، من قبل جماعة ما أو دولة ما.. من أجل تحقيق هدف/أهداف استراتيجية.. أو حتى حالة من الرعب والتأثير المعنوي الذي يستتبع بمزيد من العنف.
الإرهاب هو.. نوع من أنواع العنف المتعمد، تدفعه دوافع سياسية، موجه نحو أهداف غير حربية، تمارسه جماعات أو عملاء سريون لاحدى الدول. (وهو تعريف وزارة الخارجية الأمريكية – في العقد التسعيني من القرن العشرين).
الإرهاب هو.. القتل العمد المنظم الذي يهدد الأبرياء ويلحق بهم الأذى، بهدف خلق حالة من الذعر من شأنها أن تعمل على تحقيق غايات سياسية، لكن المشكلة.. أنه أحيانا ما توصف بعض العمليات الثورية من أجل التحرير والتغيير بصفة العمليات الإرهابية.. كما فعلت وسائل الإعلام الغربي مع العمليات الفدائية الفلسطينية. وكذلك اعتبرت حكومة «ريجان».. «الكونترا» في نيكاراجوا مقاتلين من أجل الحرية على العكس من الاتحاد السوفييتي (في حينه). وهو الأمر الذي يكشف البعد الأيديولوجي الكامن وراء مفاهيم وتعريفات وأشكال الإرهاب (تعريف الباحث الأمريكي «كوفيل» عام ١٩٩٠م.)

ما المقاومة؟

تقع «المقاومة» بين «الحرية» و «العدوان».. حيث الحرية هي المسعى الواعي للتخلص من «الأضرار» (فالعطس مسعى بيولوجي، ولا إرادي للتخلص من أضرار مسببات الأمراض في الجهاز التنفسي.. بينما الفعل الحر يتسم بالإرادة الواعية لمواجهة تلك الأضرار). وحيث أن العدوان يبدأ من التهكم والاحتقار حتى الإرهاب بكل أشكاله والحروب النظامية. فالفعل الواعي الحر المناهض للفعل العدواني هو الفعل المقاوم.
إذا كان سلوك الإنسان يحدده الخصائص الوراثية التى تعود إلى تاريخ تطور الجنس البشرى، والى البيئة التى تعرض لها بوصفه فردا.. فان البحث العلمي يرجح كفة السبب الثاني. وإذا كان الوعي الإنساني بمفاهيم الحرية والعدوان معززا للاستجابات الصحيحة، فستكون هي «المقاومة».
إن الكفاح في سبيل الحرية هو نتيجة اغراءات أو معززات اجتماعية عندما يصل التحدي إلى أقصاه وربما إلى حد الحروب، وقد يكون الكفاح بلا معززات اجتماعية مباشرة، فيسعى المرء إلى التمرد أو إلى حياة الاكتفاء الذاتي.
لذلك تمثل «المقاومة» الرابط الموضوعى بين العدوان والحرية. فلا مقاومة غير مدعمة بمفاهيم الحرية لمجابهة العدوان، ولا حرية بلا مقاومة في مواجهة عدوان ما.

الحرب هي العقد العنيف لتحويل بعض الدول والأمم إلى سوق تجارية لدول أخرى ، أو لجعلها مصدرا لمواردها الخام

يزداد الصراع كلما قويت المقاومة، لكن هذا الفعل القوي قد يعبر عن نفسه بالعنف، واذا اتجه هذا العنف إلى «الذات» أو «الأنا» أساسا.. تكون المقاومة السلبية، وإذا اتجه العنف إلى «الآخر» أساسا.. تكون المقاومة الإيجابية. ولكليهما دوره وتأثيره.
فالمقاومة السلبية هي أقرب التشبيهات إلى تجربة الزعيم الهندي «غاندي»، بينما المقاومة الإيجابية هي الأقرب إلى الأذهان، وهي الجانب الإيجابي والمرغوب من «العدوان».
إن الفعل المقاومي هو.. فعل العنف، المدعم بالوعي، والنابع عن إرادة موجهة (دفاعا عن قيم عليا) موجها إلى الآخر العدواني بكل السبل حتى يتحقق الهدف الأسمى. وقد يتجه هذا الفعل المقاومي العنيف الواعي إلى «الأنا» أو إلى «الآخر العدواني».. وفى الحالتين بهدف الدفاع عن حق ومواجهة باطل إلا أن الموجه إلى الأنا أساسا كون حجم الأضرار المباشرة السريعة نحوه أقل حجما.. لذا تحتاج المقاومة السلبية إلى زمن أطول لتحقيق الهدف.. (أحيانا).

ما الحـــرب؟

الحرب هي قانون أثبتته الأحداث والتاريخ على أنها أزلية، يعبر عنه صراع الجماعات. لكن الصراع وحده لا يكفي، انه تابع ارادة وادارة سياسية تسبقه.. فالحرب تلي فكرة الحرب.
الحرب هي البديل عن عدم وجود تشريع قانوني قوي قادر على حل النزعات بين الجماعات والدول، وبالتالي فالحرب مسعى (غير واع ربما) لفرض قوانين بعض الجماعات (الدول) على أخرى أو لفرض قوانين جديدة.
الحرب هي النزوع إلى العنف النفسي، فالعنف أو الميل إلى السلوك العنيف كما هو في الأفراد يوجد في الجماعات والأمم.

الحرب هي العقد العنيف لتحويل بعض الدول والأمم إلى سوق تجارية لدول أخرى، أو لجعلها مصدرا لمواردها الخام.

الحروب هي صوت مرتفع في مقابل عجز صوت الحكمة.

وتلقى «فكرة الحرب» اهتمام كل الأديان السماوية.ففي «اليهودية» إقرار بشريعة الحرب والقتال في أبشع صور التدمير والتخريب والهلاك والسبي.. كما جاء في سفر التثنية، الإصحاح العشرين، عدد ١٠ وما بعده: «حين تقترب من مدينة لكي تحاربها استدعها إلى الصلح، فان أجابتك إلى الصلح وفتحت لك، فكل الشعب الموجود فيها يكون لك بالتسخير، ويستعبد إلى يدك، فاضرب جميع ذكورها بحد السيف، وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما في المدينة، كل غنيمتها فتغتنمها لنفسك، وتأكل غنيمة أعدائك التي أعطاك الرب...»

وتوجد فكرة الحرب في المسيحية، ففي عهودها الأولى كانت رافضة لفكرة الحرب:«.. من ضرب بالسيف سيهلك أو يجن.. ». ثم تبنى القديس «بولس» فكرة الدعوة إلى احتمال استخدام القوة (مع زيادة عدد المسيحيين). ثم كان القديس «توماس» صاحب فكرة «الحرب العادلة» أي من أجل قضية عادلة.. والآن تعلن الكنيسة أن عدالة الحرب تحددها عقول أصحاب الرأي الراجح بالمشورة.

..الحروب هي صوت مرتفع في مقابل عجز صوت الحكمة

أما الإسلام فكان لفظ «الجهاد» بديلا للدلالة على الحرب كلفظة شائعة. وفى بداية الرسالة كان التوجيه الإلهي إلى الرسول (ص) في مكة هو «واصبر لحكم ربك فانك بأعيننا» سورة الطور آية (٤٨). وفى المدينة تقرر الإذن بالقتال حين يطبق الأعداء:« أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وأن الله على نصرهم لقدير.. » سورة الحج،آية (٣٩). وفى السنة الثانية من الهجرة، فرض الله القتال وهو كره للمسلمين:« كتب عليكم القتال وهو كره لكم وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم وعسى أن تحبو شيئا وهو شر لكم، والله يعلم وأنتم لا تعلمون» سورة البقرة آية (١٢٦).

إذن فالحرب هي أعلى صور العنف/ الصراع الشرس/ المقاتلة/ التعبير عن النزعات الشريرة / التعبير عن عجز القانون المنضبط الضابط/ الرغبة في فرض إرادة على إرادة أخرى /..

هي كل ما سبق وغيرها من أجل.. .. .. ؟؟

وهذا هو السؤال الذي حاولت الإبداعات والآداب الإجابة عليه !!

تعريفات..

اصطلاح «أدب المقاومة» أكثر شمولا وتعبيرا عن مصطلح «أدب الحرب» عما تعيشه الثقافة العربية، وعما يعانيه الواقع العربي الآن من انقلابات أيديولوجية وفكرية، وسط عالم يموج بملامح تقنيات علمية جديدة استفاد منها «الآخر» في مجال «الهيمنة» أو «الاستعمار الجديد».. والخلط بين المصطلحين خطأ شائع الآن.

فقد ولد المصطلح بعد معارك العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م بمسمى «أدب المعركة».. ثم استخدم المصطلح فيما بعد في لبنان، وفى عام ١٩٦٧م كان مصطلح «أدب الحرب»، وان بدأ مصطلح «أدب المقاومة » في التداول للدلالة أو الإشارة إلى مجموعة الأشعار الواردة من الأرض المحتلة بفلسطين، من «محمود درويش» و«سميح القاسم» وغيرهما. ومع معارك أكتوبر ١٩٧٣م استجد مصطلح «أدب أكتوبر»، إلا انه لم يصمد طويلا، كما لم يعد مصطلح «أدب المعركة » يستخدم الآن. وهنا نسعى للتمييز بين المصطلحين، حيث أن «أدب المقاومة» أكثر شمولا.

أدب الحرب هو.. جملة الأعمال الإبداعية المعبرة عن تلك التجربة الخاصة/ العامة «تجربة الحرب». فالنفس البشرية جبلت على حب الحياة، والجماعة تريد بطلا، الفرد المعايش للتجربة الحربية يعيش وطأتها.. هذا التناقض الظاهري/ الباطني لا يمكن الكشف عنه وتبريره أو حتى إدانته إلا بـ«الخيال» القادر على تجاوز الآني، والتحليق إلى آفاق جديدة.

وقد يعبر عن تلك التجربة من عايش أهوال ميدان القتال أو من عايش أصداء تلك الأهوال. تلك الأم والزوجة والطفل القابعون في انتظار الابن/ الزوج/ الأب المقاتل.. تعد تجربة إنسانية كاملة لا تقل قيمة عن تجربة المقاتلة، وقادرة على التعبير عما يمكن أن تطرحه القضية كلها. ربما التحفظ الأساسي في هذا الخصوص.. هو ضرورة معايشة التجربة (من أي موقع، وعلى أي لسان).. وبذلك لا يحدث الخلط بين أدب الحرب والأدب التاريخي. فتناول الحروب الصليبية (مثلا) في رواية لا يعد من «أدب الحرب» وانما «أدب تأريخي».

و«أدب الحرب» من حيث هو التعبير عن الجماعة والمدافع عنها.. سواء كانت الحرب عادلة أو غير عادلة، قد يقع الكاتب بسببها في استخدام الصوت المرتفع الزاعق على حساب الفن، وقد يحرص الكاتب على التسجيل غير الفني لابراز الجانب البطولي الذي ترعاه الجماعة، كما قد يتورط الكاتب في مأزق البعد «الأيديولوجي» المناسب للسلطة على حساب البعد الإنساني/الفني.

أما «أدب المقاومة» فهو.. ذاك الأدب المعبر عن «الذات الجمعية» الواعية بهويتها، والمتطلعة إلى الحرية.. في مواجهة الآخر العدواني. على أن يضع الكاتب نصب عينيه جماعته/ أمته ومحافظا على كل ما تحافظ عليه من قيم عليا.. وسعيا للخلاص (ليس الخلاص الفردي، وانما الخلاص الجماعي) و الحرية.

لعل أهم ملامح «أدب المقاومة» هي: التعبير عن الذات الجمعية والهوية.. أدب الوعي والتخلص من الأزمات (اضطهاد-قهر-

حروب..).. كما يتسم بالسعي لمعرفة الآخر العدواني وكشف أخطائه وأخطاره.. هو الأدب المعبر عن الذات من الوعي بالذات الأصيلة والهوية.. للفظ العدوان واقرار استرداد الحقوق.. انه أدب إنساني من حيث هو أدب تعضيد الذات الجمعية في مواجهة الآخر العدواني.

إذا كانت «الحرية» قضية تثيرها النتائج البغيضة للسلوك، فأدب المقاومة هو المعبر والكاشف عن تلك النتائج البغيضة. وقد يتضمن عرض صورة الآخر المعتدي وأحواله التي قد تبدو أكثر حرية وتحررا ورفاهية.

أدب المقاومة هو الذي يحث الناس على الهرب والنجاة ممن يحاولون فرض السيطرة عليهم بالإكراه، والجيد منه لا يعنيه رسم السبل أي سبل النجاة أو الهرب، بل يكتفي بالرصد ثم الإيحاء الفني.

أدب المقاومة لا يعلم الناس السلوك الحر، بل يحثهم على العمل من أجل.. ؟!

أدب المقاومة كمصطلح قد يتداخل ويتبادل (أحيانا) للتماس الواضح مع مصطلحات «الأدب الملتزم»، «الأدب الثوري»، «الأدب النضالي».. إلا أنه أشمل وأكثر رحابة وفنية.

أدب المقاومة يسعى في النهاية إلى تهيئة الرأي العام لفكرة «المقاومة».

يسعى أدب المقاومة إلى تحقيق أهدافه من خلال عدة محاور هي:

.. التركيز على الظروف البغيضة التى يعيشها الناس، وربما بمقارنتها بأناس آخرين أكثر حرية، وأفضل حالا.

.. تحديد «الآخر» الذي يجب على المرء (الجماعة) أن ينجو (تنجو) منهم.. الذي يجب عليه اضعاف قوتهم.

.. يقوي أدب المقاومة دعوته بحث الناس على العمل، ووصف النتائج المتوقعة، والاستشهاد بالتجارب والنماذج الناجحة.

.. واجب أدب المقاومة تغيير الحالات الذهنية والمشاعر، دون الوصية بإجراء عمل معين بذاته يكفي أن يكون المرء على أهبة الاستعداد.. باليقظة.

.. ربما الهدف الأساسي لأدب المقاومة هو وصف كل سيطرة على أنها خطر، بهدف تحديد وتحليل أنواع تلك السيطرة التى يتعرض لها الفرد/الجماعة/ الدولة/ الأمة.. ثم التمهيد للتخلص من تلك السيطرة.

.. ترجع أهمية أدب المقاومة إلى أهمية إزكاء روح المقاومة لدى العامة والخاصة.

.. يخطئ الكاتب في موضوع أدب المقاومة إذا ما جعل «الحرية» حالة ذهنية ومشاعر دون أن يتجاوزها إلى الإيحاء بالوسائل (الفنية) لتحقيق الهدف.

والآن ترى هل نتناول أدب المقاومة وكأنه أدب المدينة الفاضلة؟؟!.. ربما، ولكن زمرة وجماعة، من أجل الخلاص الجمعي.

للحرب طقوسه وموضوعاته..

تعامل الإنسان مع فكرة الحرب وصنع تاريخه، فكانت له طقوسه الخاصة قبل وأثناء وبعد المعارك، لعله بذلك يبث روح المقاومة ويذكيها. على مر التاريخ حاول الإنسان تلك المحاولة، حتى قبل أن يعرف حروف الكلمات ولا يعرف التدوين، والى أن عرفت الطباعة شرائح الكمبيوتر.

مازالت جدران كهف «التاميرا» باستراليا تحفظ لنا أول محاولة للإنسان بالتعبير عن مقاومته، وان كانت مقاومة لعناصر الطبيعة من حوله.. حيث رسم وحفر الثور مقوس الظهر والبطن، لقد نجح في ترويض الثور الهائج هناك وقيده على جدران الكهف، ليراه ليل نهار مقيدا أمامه!!

وترسم لنا الملامح والأساطير أبعاد تلك الروح المقاومية وترسم ملامح ذاك الصراع الملاصق للوجود الإنساني على الأرض. وقيل أن الميثولوجيا الهندية «البراهما» تتسم بمزاج حربي وتميل إلى العنف، ويمكن أن يقال أن كل أمة من الأمم لها مزاجها الخاص تجاه العنف.ففي الميثولوجيا الصينية ميلا إلى السلام، ربما بتأثير التعاليم البوذية.

لقد جرت العادة في كل الحضارات القديمة المعروفة على طقوس شبه مشتركة في مواجهة «الحروب»، مثل تقديم القرابين قبل الحروب وبعد النصر، والطريف أن تكون تلك القرابين أحيانا من الأسرى والأسلاب التى حصلوا عليها، وسط تهليل وفرحة الجميع وعطر البخور سواء داخل المعابد أو خارجها.

ففي دراسة أنثروبولوجية لقبيلة «شاكو» الهندية بقلب أمريكا الجنوبية رصد العلماء ما يمكن أن نعتبره نموذجا لجملة الطقوس التي اتبعها الإنسان (في الغالب) قبل وأثناء وبعد المعارك.

فقبل الهجوم ترسل القبيلة بعض الشباب لجمع المعلومات ودراسة نقاط الضعف والقوة على الطرف الآخر. في ضوء ما تتجمع من معلومات يكون قرار رئيس القبيلة وخطته الهجومية. وتبدأ عملية الاخفاء والتمويه. وفى الليلة السابقة لعملية الهجوم يقضي الجميع ليلتهم في الرقص والغناء، مع الموسيقى والكلمات الحماسية، وتلوين وجوههم باللون الأحمر، مع تقديم الأطعمة والشراب وكأنها ليلة عرس!

أثناء المعارك تتقدم المجموعات، ولكل مجموعة قائد، ولا تنتهي المعارك إلا بالموت أو الانتصار. وقد لاحظ العلماء أن للرايات دورها الهام، فهي بيضاء في حالة الانتصار، كما أن حملها مسؤولية قائد كل مجموعة.

وبعد المعارك، وفى حالة الانتصار، يعودون بالأسرى والغنائم. غالبا ما يكون الأسرى قوة يدوية للأعمال الشاقة تنفذ تحت سطوة السلاح للقبيلة المنتصرة. كما تقام حفلات الرقص والغناء، ثم توزع الغنائم على الجميع.

ولعل أول من حاول تقنين فنون الحرب عن خبرة عسكرية وفكرية، هو الصيني «صن تزو» في كتابه «فنون الحرب» منذ الفين وخمسمائة سنة. من أشهر مقولاته وأهمها:

.. «إن الهدف الأبرز في الحرب هو قهر العدو وإخضاعه دون اقتتال».

.. «اعرف عدوك، واعرف نفسك، وبإمكانك أن تحارب في مائة معركة دون ان تهزم.. »

.. «إن هدف الحرب هو السلام»

كما يرى أن المخبرين هم أهم عناصر القوات المتحاربة، ويقول:« جيش بدون مخبر مثل إنسان بدون أذنين أو عينين».

وقد تناول العديد والعديد من فنون الحرب وأسرارها، مع جملة أفكار راقية ومدروسة.

ومن المدهش اللافت للانتباه أن يبقى للحرب طقوسها ومراسمها حتى الآن، فقد حلت الأوسمة والنياشين محل الغنائم التى توزع على أفراد القبائل، وأن يكون للتكتيكات والأفكار العسكرية القديمة وجود حقيقي، وهو المعروف بأسلحة الاستطلاع والاستخبارات العسكرية وغير ذلك من الملاحظات التى لا يخطئها المتابع.

أما أن تظل تلك التقاليد والمراسم على شكلها القديم على الرغم من مرور السنين والقرون، كما في حالة دولة كبرى مثل اليابان، فهو جد مدهش!

فقد عرف عن المقاتلين اليابانيين خلال الحرب العالمية الثانية، ومع كل مهمة عسكرية انتحارية.. يذهب المقاتل إلى المعبد مرتديا الملابس البيضاء، وفى جلسة خاصة مع رجل الدين يتسلم المقاتل «مرمدة» خاصة به (وهي ذاك الوعاء الذي يحفظ فيه رماد المتوفى بعد إحراق الجثة حسب الشريعة الدينية عندهم). وفى صباح اليوم التالي يذهب المقاتل لتنفيذ مهمته بعد أن اطمأن على مشروعية ما سيقوم به، وقد استلم بيده المرمدة الفارغة الخاصة به، والتى من المفروض أن تعبأ برماد جثته فيما بعد !!

أما موضوعات «الحرب» التى تعالجها الفنون والآداب فهي عديدة وخاصة (على عموميتها) بالتجربة الحربية.. وهي ما سيتم تناولها تفصيليا فيما بعد.

وتلقى «فكرة الحرب» اهتمام كل الأديان السماوية .ففي «اليهودية» إقرار بشريعة الحرب والقتال في أبشع صور التدمير والتخريب والهلاك والسبى..كما جاء في سفر التثنية ، الإصحاح العشرين ، عدد ١٠وما بعده: «حين تقترب من مدينة لكي تحاربها استدعها إلى الصلح، فان أجابتك إلى الصلح وفتحت لك، فكل الشعب الموجود فيها يكون لك بالتسخير، ويستعبد إلى يدك، فاضرب جميع ذكورها بحد السيف، وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما في المدينة ، كل غنيمتها فتغتنمها لنفسك، وتأكل غنيمة أعدائك التى أعطاك الرب...»

للمقاومة حالاتها وموضوعاتها..

الكلمة فعل تحريضي، وقادرة على التحفيز.. هي دعوة للخلاص، وليس للخلاص الفردي في مقابل قسوة الواقع المعاش والتجربة العدوانية.. يسعى لابراز مبدأ الدفاع عن حق الحياة الكريمة أو الحياة الفاضلة.. وأدب المقاومة وحده القادر على الوعي بالذات الجمعية لتعضيدها وبالآخر العدواني وكشفه.. هو القادر على كشف هول تجارب القهر والاضطهاد والاستغلال والحرب وابراز قسوتها وبالتالي بحث إمكانية وضرورة تجاوزها.. نظرا لقصور كل التقنيات الحديثة للوصول إلى أغوار النفس البشرية التي هي جوهر اهتمام أدب المقاومة، يصبح أدب المقاومة في موقع متقدم بين المنجزات الإنسانية في الكشف عن حقيقة جوهر «الوجود» بالمعنى الفلسفي.. يعد أدب المقاومة «وثيقة» بمعنى ما، يمكن الرجوع إليها، والباقي وقت أن يذهب الجميع.

لكل تلك الأسباب يعد «أدب المقاومة» أدب إنساني.. موضوعه وهدفه «الإنسان/الفرد» و«الإنسان/ في جماعة»، ومن أجل الحياة الأفضل.

صحيح أن تاريخ المقاومة بدأ منذ أن كان الإنسان من سكان الكهوف وأعلى غصون الأشجار، وصحيح لم ينته الصراع فكانت المقاومة (الفردية) و(الجماعية)، ليس في ذروة أشكال الصراع ولا أعني الحروب فقط، بل مناحي الحياة كلها.. من أجل حياة أفضل.

فعلاقة الأنا بالآخر(العدواني)، ومحاولة تشييد ملامح اجتماعية جديدة أكثر تقدما.. كما في علاقة المرأة بالمجتمع، إذكاء روح البطولة والثقة في الذات باستنهاض الإنجازات التراثية، وحتى الدعوات الإصلاحية واقامة العدل الاجتماعي.. كلها وغيرها كانت وستظل من محاور وحالات أدب المقاومة.

أما وقد استجدت حالة خاصة جديدة من واقع الأحداث والتجارب المعاشة في عالم اليوم، وخصوصا مع أعتاب القرن الواحد والعشرين. وهى الإنجاز التكنولوجي الهائل الذي تملكه القليل من دول العالم (وخصوصا في مجال التسليح)، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، وهو ما اتضح مؤخرا في حربها مع العراق.

وبنظرة متأنية للتعرف على حجم هذا الإنجاز الهائل، وهو ما عبر عنه أحد خبراء الاستراتيجية الحديثة إن حرب الخليج الثانية (على الأرض الكويتية) قد أثبتت «أن تأثير ٣٠جراما من السيليسيوم في حاسوب يفوق كثيرا

تأثير طن واحد من اليورانيوم».
لكي نكشف عن أهمية وخطورة هذا الإنجاز نعرض لبعض المقارنات : عندما هاجم الأسطول البريطاني مصر، في عام ١٨٨١م، أطلقت المدفعية ثلاثة آلاف قذيفة على الإسكندرية، وقدرت أن الإصابات المؤثرة بعشرة في المائة فقط.. وفى حرب فيتنام حاول الطيران الأمريكي تدمير جسر «تان هوا» في ٨٠٠طلعة فاشلة، فقد خلالها عشر طائرات. بينما استطاعت أربع طائرات من طراز «اف ٤» مجهزة بالأسلحة الذكية من تدميره في أول محاولة. وبعد حرب الخليج تقرر شراء ٣٠٠ الف حاسوب توزع على الجنود حتى قيل أن عدد الحواسب سيفوق عدد البنادق .. وهو ما تلاحظ بالفعل في الحرب ضد العراق!

ولا يبقى إلا إعادة النظر في مفهوم وحالات أدب المقاومة، وذلك بالنظر إلى: ان هناك خللا ما أصاب اكبر مؤسسة في العالم تعنى بشؤون السلم والحرب، وهى هيئة الأمم المتحدة (يتابع أحداث الحرب العراقية في مارس ٢٠٠٣).. هناك اضطراب في تطبيق قواعد القانون الدولي، وربما يلزم إعادة النظر إليه أو تطويره مع توفير آليات لتطبيقه.. بروز وجه العنف من مصطلح غير عنيف وهو «العولمة» بكل ما استتبع من اتفاقات وإجراءات على الأرض لتطبيقه.. الفارق غير المتناسق والهائل بين دول العالم في القوة (بكل معناها) حتى أن أصحاب العولمة، نزعوا صفة «الدولة» عن أكثر من دول العالم !!.. وغير ذلك من الشواهد كثير، وتعد أيضا من موضوعات أدب المقاومة (مستقبلا).

لكل ما سبق يلزم إعادة النظر إلى أدب المقاومة.. بترسيخه أولا، ثم عدم قصره على انه معنيٌ بالتجربة الحربية فقط.

هناك خطأ شائع !!

حان الوقت الآن إلى تصحيح الخطأ الشائع بالخلط بين «أدب المقاومة» و«أدب الحرب»، حيث تلاحظ استخدام أحدهما مكان الآخر للتدليل على نفس المعنى!. فأدب الحرب معنى بالدرجة الأولى بالتعبير عن التجربة الحربية (المعاشة)، بينما أدب المقاومة أعم وأشمل، ويضم كل التجارب المعنية بمقاومة فساد ما أو محفزة على تحول اجتماعي افضل.. في إطار تجارب الحرب والحياة اليومية وكلها من اجل تعضيد الذات الجمعية ومواجهة الآخر العدواني.

الإبداع الفنى فعل مقاومي:

كل الشواهد تشير إلى خصوصية التجربة الحربية في الأفراد والشعوب. فالسلوك الإنساني نابع عن توتر ما، وبالإبداع يسعى المرء للإقلال من التوتر لإحداث درجات من التكيف النفسي.. (هذا التوتر إما خارجي أو داخلي).

والتجربة الحربية في هذا الإطار جد معقدة، فهي منبه غير تقليدي.. لا هي أحادية ولا هي بسيطة، ومع ذلك لا تكتسب دلالتها إلا بوجود دوافع داخلية.. مثل دوافع القيم العامة للمجتمعات، ودوافع الانضباط والخضوع لأوامر الجماعة.

عادة درجة استجابة المرء، إما مباشرة أو غير مباشرة لحدوث اللذة أو الألم، فتكون جملة الانفعالات التي يعانيها المرء هي التى ستحدد اتجاهاته وسلوكه. وقد يلجأ إلى «الخيال»، تلك القوة السحرية الساحرة القادرة على إنجاز الفن أو الأدب بأشكاله المختلفة.

ما سبق لا يعني أن أدب الحرب في جوهره وسيلة للخلاص الفردي، ولكن يعني قدرة «الصفوة» من الناس الذين خاضوا التجربة، وقد امتلكوا الخيال والقدرة على التعبير (بأية وسيلة كانت)، يحفظون لنا خصوصية تلك التجربة بكل ظزاجتها وخصوصيتها.. بحيث تصبح دوما نبراسا هاديا للعامة والخاصة وقت الشدائد.

فاحتمال تجدد التجربة قائم ومستمر، ببقاء الإنسان على الأرض، واستمرار الصراع/ الصراعات.. وعلى مستويات مختلفة، قد تصل إلى حد اشتعال الكرة الأرضية كلها. وهو ما عاشته البشرية لمرتين خلال خمسين عاما فقط من القرن الماضي.

يأتي «أدب الحرب» في النهاية للتعبير عن هول التجربة ذاتها: يكفي القول بأن النفس البشرية جبلت على حب الحياة، بينما يخوض الفراد التجربة الحربية مدفوعا بأمر الجماعة (المجتمع) وبناء على رغبتهم، وقد يباركون موته. فالتجربة الحربية ليست ذاتية بالكامل، وتحمل بين طياتها التناقض، فالمقاتل يسعى لاثبات الوجود وتحقيق الأهداف السامية، بينما الواقع المعاش فظ وقاس.

لكل ما سبق نحن في حاجة إلى «أدب الحرب» !!

فالصراع باق.. والأفراد الموهوبون لتسجيل التجربة (المبدعون) فرصتنا كي تقف مؤشرات الزمن عند تلك اللحظات أو الأزمنة الخاصة لتصبح عونا ودعما لنا مستقبلا.

فضلا عن أهمية تلك الأعمال في تغطية الجانب النفسي والتربوي الضروري للأجيال الجديدة، حتى تصمد أمام تحدياتها الآتية يوما ما !!

وعلى النقيض.. قد يصبح بنو البشر يوما ما قادرين على كبح جماح غوائل أنفسهم، ويصبح للصراع شكل بديل عن «الحروب»، إذا كانت الأعمال المرصودة عن التجربة الحربية أكثر إنسانية، وتسعى كي تصل رسالة الكاتب / المفكر الحقيقي الغرض الحقيقي من وراء رصد تلك التجربة القاسية، وأنها تجربة إنسانية يجب تأملها والوقوف أمامها أو ضدها.

إن «أدب الحرب» الحقيقي هو أدب إنساني، يرفع من قيمة الإنسان

ومن شأنه، ويذكي القيم العليا في النفوس.. انه أدب الدفاع عن الحياة، والمتأمل قد يجد أن أجود الأعمال الحربية (الإبداعية) هي التي دافعت عن الحياة، ولم تزكِ القتل من أجل القتل.

وإجمالا نشير إلى أن لأدب الحرب (الذي هو جزء لا يتجزأ من أدب المقاومة) ضرورة جوهرية في حياة الشعوب، وهو ما كان منذ الأزل والمتوقع إلى الأبد!

ترجع تلك الأهمية إلى ثلاثة عناصر، هي:

– الكشف عن الجوهر الأصيل في الذات الجمعية (الأنا) وفضح العدواني في الآخر المعتدي. وهو ما يذكي عناصر القوة لتعضيدها، والكشف عن عناصر الضعف فينا فنتجاوزها ونحل مشكلتها. وبالكشف عن جوهر تفكير الآخر العدواني نستطيع تفادي عناصر القوة ومواجهتها بكل السبل الممكنة.

– التجربة الحربية في جوهرها تجربة إنسانية بالعموم، وكلما كان الإبداع المعبر عنها محتفظا بالجوهر الانساني فيها، كلما أنتجت تلك التجربة عملا ابداعيا راقيا. مهما كانت الحرب قاسية وشرسة إلا أن حرص المبدع على إبراز الراقي والإنساني في الإنسان المحارب وفى ممارسة التجربة.. كلما كان أدبا راقيا وجميلا.

– أما وقد زاد الصراع واشتعلت نيران الحرب فلا حيلة إلا «التوثيق»، والإبداع أحد تلك الوسائل الهامة في التوثيق الباقي، فالكلمة والفنون تبقى بعد أن يذهب الجميع.

كلمة أخيرة..

ولا يبقى إلا اشارة سريعة الى الفرق بين «المقاومة» و«الحرب».. فالمقاومة تعد ضرورة إنسانية لتأكيد الذات الفردية/الجماعية.. بينما الحرب لا تعد كذلك دوما. كما أن المقاومة قد تكون فردية أو جماعية.. بينما الحرب دوما جماعية على شكل وحدات متتابعة ومتكاملة أو جيوش. ولكل ما سبق تعد المقاومة دوما مشروعة وعادلة.. بينما الحروب قد تكون عادلة أو غير عادلة.

وقفة مع «الانتفاضة»:

تعتبر الانتفاضة الفلسطينية في زمانها ومكانها تعبيرا لا يخص أصحابها وحدهم، ولا سكان المناطق المجاورة. باتت «الانتفاضة» تعبيرا صارخا عن أزمة التطور الحضاري عموما/ وفى الوطن العربي خصوصا. كما تعنى بكونها الصورة الواقعية للتخلف التقني والعلمي في الأمة العربية!

حتى القرن الماضي(القرن العشرين).. كانت الحرب تفرض الخراب والدمار للشعوب المغلوبة على أمرها والمنهزمة.. وغالبا ما تستتبع الحروب بشكل من الاستغلال الاقتصادي للبلدان المنهزمة، مع قدر بارز من النفوذ السياسي للدول المنتصرة.. إلا أنه تلاحظ ظهور ملامح جديدة في العقد الأخير من القرن الماضي، تمثل ذلك في ظاهرة «العولمة» وفرض «النظام العالمي الجديد».(يقدر القتلى في حروب القرن الماضي بـ١٧٥ مليونا من البشر).

وجاء القرن الجديد بمعطيات جديدة في مجال الحرب/ التقنيات العلمية المبتكرة. أما عن الوسيلة المستخدمة في الحروب.. فقد كانت مع بدء البشرية: الرمح، الفأس، السهم، المنجنيق.. الخ، وهي تعتمد أساسا على القوة العضلية. بينما في الحرب الحديثة التي يؤرخ لها بحرب الخليج الثانية، وحرب كوسوفو، وحرب أفغانستان ففرد واحد هو الجالس أمام الزر يستطيع أن يدمر ويقتل أضعاف ما فعلته كل حروب العالم السابقة. وسيلته تقنية علمية جديدة وليس في حاجة إلى القوة العضلية أو حتى إلى أعداد كبيرة من البشر.

بالنظر إلى أسباب الحروب، بدأت الحروب القديمة بسبب الصراع بين القوميات أو الأيديولوجيات. فيما يقول مفكرو الغرب «صموئيل هانتجنتون» أن سبب الحروب الآن هو صراع الحضارات أو الثقافات!!

والسؤال الآن: هل يمكن أن يتحول «الصراع» الآن إلى «حوار» بين الأطراف أو البلدان أو الأمم غير المتكافئة حضاريا وعلميا، أو بين المتخلفة والمتقدمة تكنولوجيا؟!!.. وكيف أصبحت «الانتفاضة تعبيرا عن الأزمة»؟؟

في إشارة سريعة لصورة التقدم التقني الحربي الآن، تبرز عدة حقائق: أثبتت حرب الخليج أن (٣٠) ثلاثين جراما من «السيلينيوم» (المستخدم في تقنية الحاسوب) يفوق طنا من «اليورانيوم» (المستخدم في القنابل الذرية والنووية).. فقد استخدم (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف جهاز حاسوب على أرض معركة الخليج، فضلا عن الفين آخرين ضخمة وذات إمكانيات فائقة على أرض الولايات المتحدة الأمريكية وإلى جانب التغطية المعلوماتية لقمرين صناعيين بنظام «أواكس وجي ستارس».

وهو ما جعل مذيع محطة س.إن.إن. يصف الضربة الأولى على العراق من خلال الشاشات التليفزيونية قائلا:«إننا أمام فيلم سينمائي أو حفل العاب نارية مسلية !!!».

قد تبدو الصورة أوضح إذا ما قارنا بين التقنيات على مدار الزمن (الحديث). يقال أن الأسطول البريطاني عام ١٨٨١م ضرب مدينة الإسكندرية بحوالي (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف قذيفة، كانت القذائف المؤثرة منها ١٠٪. وفي الحرب الفيتنامية احتاج تدمير جسر «تان هوا» الفيتنامي إلى (٨٠٠) ثمانمائة طلعة طيران، وفقدان عشر طائرات.

في المقابل احتاجت الطائرة الأمريكية «اف٤» ذات الرأس الذكية إلى طلعة واحدة لتدمير الهدف.. فيما حققت الطائرة «اف١١٧» الإنجاز نفسه باستخدام قذيفة واحدة.. (بينما كانت الطائرة

«بي١٧» أثناء الحرب العالمية الثانية تحقق الهدف نفسه بعد ٤٥٠٠ طلعة) و(وفي الحرب الفيتنامية تحقق الهدف بعد ٩٥طلعة واستخدام ١٩٠ قذيفة).

وقد يبرر ذلك ويقرب الصورة إلى المطلع، أن الولايات المتحدة بعد حرب الخليج وفي عام ١٩٩٣م اشترت (٣٠,٠٠٠) ثلاثين ألفا من أجهزة الحاسوب (وهناك اتجاه بتسليم كل جندي أمريكي جهازا، حتى قالوا أن عدد الحواسيب سيفوق عدد البنادق في الجيش الأمريكي).

وقد ظهرت النتائج في حربي «كوسوفو» و«أفغانستان» التى يقدر عدد القتلى من الجنود الأمريكيين فيها بلاشيء يذكر!!، وان أضافت المصادر العلمية أنه في الحرب الأفغانية استخدمت تقنية الصاروخ ذي الرأس الذكية القادر على البحث عن بوابات ومداخل الكهوف والمواقع، وربما إلى مكاتب القادة تحت الأرض أو فوقها. (ولا يمكن تجاهل تقنيات الحرب الصامتة التى تعتمد على تعطيل الأجهزة الإلكترونية والمعدات التقنية عند الطرف الآخر إن وجدت).

خلاصة صورة الصراع : أننا نعيش في عالم فقد فكرة المساواة. فقد كانت نسبة ١٠٪من سكان العالم تستغل ٩٠٪من موارد العالم حتى قبل عام ١٩٦٠م. أصبحت النسبة أن الأولى أغنى من الثانية عام ١٩٦٠ بـ٣٠مرة، وأصبحت ١٥٠ مرة خلال التسعينيات، ثم ١٩٠مرة مع بداية القرن.٢١.ويتوقع أن تصبح ٢٣٠مرة في ٢٠١٠م.

والآن ماذا عن صراع«الانتفاضة»؟

تعتمد الانتفاضة على ظاهرة جديدة لم تبشر بها معطيات التقنيات الحديثة كوسيلة للصراع، ألا وهما الحجر والاستشهاد أو التفجير الذاتي للفرد المقاتل. هذا في جانب «الوسيلة» أما في جانب الأسباب فلم تعد الصراعات القومية والأيديولوجية أو الحضارية هي بؤرة التفجير حسب التفسيرات المختلفة للحروب والصراعات السابقة وحتى العقد الأخير من القرن الماضي.بل تعد الانتفاضة حالة خاصة يلزم تأملها والبحث في جذورها المتشابكة بين الصراع من أجل الأرض وضد الطرد والتهجير بل والإبادة.. والصراع من أجل الهوية والذات التراثية المعاصرة.. والصراع ذي الطابع الديني والأنثروبولوجي.. والصراع السياسي والاقتصادي والاجتماعي من أجل حياة أفضل، وربما من أجل «الحياة» ذاتها!!

يبدو أنه يجب علينا أولا ثم على الآخر.. أن يتفهم الجميع خصوصية الانتفاضة، وألا تغرينا تحليلات ومقولات الأبواق الأخرى أيا ما تكون، وعلى الآخر أن يسمعنا مهما كانت توصيفاته ومعطياته.

كما أن معطيات الفكر الغربي (في هذا الإطار) وفكرنا في إطار فهمنا للبعد الحقيقي للصراع المعبر عنه الانتفاضة، يجب أن يكون في إطار حقائق ثلاث رسخت في فكر دارسي «الحروب/ الصراعات» عموما الآن وهي: إن معالجة العنف بالعنف، لا يحل المشاكل والصراعات التي قد تؤدى إلى الحروب ولابد من الرجوع إلى درس البشرية الناصع بعد الحرب العالمية الثانية، ألا وهو الرجوع إلى «الشرعية الدولية».. الحقيقة التالية والتي يجب أن ننتبه نحن العرب إليها قبل الآخر، هي أن «السلام» يعتمد الآن على المعرفة بكل أشكالها (العلمية/ الإنسانية)، خصوصا بعد الثورة الرقمية الهائلة التي نعيشها الآن (ثورة الديجيتال).. ثم تأتي التنمية الشاملة للبلدان والتي ما عادت تنفصل عن جوهر الصراعات والحروب.

وهو ما يجعل «الانتفاضة» على خصوصيتها هي قضية العرب من مشرقه إلى مغربه.. فلا انتصار حقيقي إلا من خلال تفعيل مفاهيم ثلاثة:الشرعية الدولية (مع الاقتناع بظواهر الأزمة التي نعيشها مع المصطلح الآن)، وإعمال وتكثيف المعرفة (وخصوصا المعرفة الجديدة والعلمية، مع قناعة وعورة طريقها وقدر تكلفتها)، والعمل على تحقيق التنمية الشاملة وفي كل المجالات (تلك التي تقاس بقدر استيعاب مستجدات القيم والمفاهيم والتقنيات الجديدة).

ولا يبقى إلا إبراز دور المبدع (الكاتب والفنان) لرصد تلك الثورة الجديدة«الانتفاضة» حفاظا على جوهر هويتنا المقاومة ضد القهر والظلم.

الحضور الأدبي في الانتفاضة:

لعل الشعر كما هو حال الشعر دوما سباقا في كل المواقف الحياتية الخاصة/ العامة، وهو حال الشعر مع الانتفاضة الفلسطينية.

كما كانت القصة القصيرة عنصرا مشاركا وإيجابيا، مع قلة عددها نسبيا مقارنة بالقصائد الشعرية.

وان كانت الرواية من أرسخ الأشكال التعبيرية الأدبية في تنوع مواقفها ومساحتها الزمانية والمكانية، وبالتالي تتيح مجالا كبيرا للتعبير عن الأحداث الكبرى في حياة الأفراد والشعوب. الا أنها أيضا أقل الجناس الأدبية كما في الإنتاج لخصوصية الرواية التقنية، واحتياج الروائي إلى البعد الزمني اللازم لتعمق الفكرة والبحث عن أغوارها، ولأهمية توافر الرؤية البانورامية لتلك الأحداث الهامة.

وهو ما لم يتوفر في الانتفاضة. ومع ذلك كانت هناك بعض اليوميات أو السير الذاتية التي تفاعلت بين الذات الأدبية والانتفاضة، ومنها «يوميات الاجتياح والصمود- تفاصيل المأساة لحظة بلحظة» وهي اليوميات التي كتبها الكاتب الفلسطيني «يحيى يخلف».

وفي إشارة سريعة لبعض القصص القصيرة المعبرة عن الانتفاضة، هناك بعض الأفكار التي حرص الكاتب الفلسطيني على رصدها والتعبير عنها، وهي:

قسوة العدو الإسرائيلي في مواجهة الانتفاضة.. وهو ما عبر عنه «محمد نفاع» في قصة «الجنرال».. ذاك القائد العسكري الذي أمر بجمع الأطفال لقتلهم أمام أعين أمهاتهم.

دور المرأة في الانتفاضة.. وهو من إيجابيات الانتفاضة أن جعلت من دور المرأة في الحياة متكاملا، وغير مقتصر على الدور التقليدي للمرأة بل شاركت في الكفاح.ففي قصة «صباح بعد انحسار الغطاء» للكاتب «سعيد نفاع». تظل المرأة تعاني الآم المخاض، بينما زوجها في المعتقل الإسرائيلي، تسترجع ذكرياته معها، وتفرح عندما تلد، وكأن حضور زوجها (المتصور) وقد حضر مع لحظات الولادة، حقيقة واحدة.

دور القيم الروحية في تذكية الانتفاضة.. وهو ما عبر عنه القاص «فياض فياض» في قصة «طز.. قيد له»، فيكون نداء «الله أكبر» داخل المسجد محفزا لمواصلة الانتفاضة،وقد أشار إلى محاولة اليهود سرقة المقدسات الإسلامية في القدس.

إبراز الجانب الإنساني للإنسان الفلسطيني على الرغم من كل الوحشية التي يتعرض لها.. وهو ما برز في قصة «الحاجز» للقاص «نبيل عودة» حيث يستوقف الجنود الإسرائيليون أحد الأطباء الفلسطينيين لعلاج مصاب إسرائيلي، وبعد تردد يوافق الطبيب.

وهناك بعض القصص التي انشغلت بنقد الموقف العربي، مثل أحداث الحرب الإيرانية/ العراقية، وكذلك أحداث غزو الكويت.. وهو ما أثر بدرجة ما على ما يجري على الأرض الفلسطينية. وضح ذلك في قصص: «دماء/ محمود سعيد»، و«الجندي الآخر/عبد الستار خليفة».

قليلة هي الرواية المعبرة عن تجربة «الانتفاضة» (على الأقل بالنسبة لما أتيح لي). وقد اعتمدت محاور تلك الروايات على عنصرين أساسيين:

- تصوير وقائع نضالية/مقاومة.. حيث كتب الروائي «محمد نصار» رواية «نزيف القلب» راصداً مجزرة «مخيم جباليا» ضمن أحداث الانتفاضة حيث استشهد ثمانية عشر فلسطينيا. صور الروائي الكثير من صور الاضطهاد والقسوة في معاملة الأسرى والمعتقلين وذويهم.تتبع الروائي أحد الأسرى الذي أشفق على زوجته وطلب منها الموافقة على تطليقها. رفضت الزوجة، لكنه طلقها، لتتزوج ابن عمها وتصاب بمرض تفقد بعده الذاكرة. أما وقد خرج الأسير من المعتقل، لم يعثر على أسرته، حتى وجد زوجته المريضة تسير في إحدى المظاهرات وتصرخ للإفراج عن زوجها الذي لم تعرفه.

- تصوير الحياة اليومية في ظل الاحتلال.. كتب الروائي «عبدالله تايه» رواية «العربة والليل» التي تتضمن تفاصيل أحوال سكان المخيم تحت ظل أوامر حظر التجول المستمرة والممتدة والتي تصل لعدة أيام. فيقل من يخرج للعلاج أو لشراء طعاما لأطفاله، أو حتى للعثور على جرعة ماء.

إجمالا يمكن القول أن الخطاب الأدبي خلال الانتفاضة تحريضي ومتفائل، والشخصيات إيجابية.. وربما قصة «اسحب تربح» للقاص «صبحي حمدان» تبرز هذا الجانب بقدر من البساطة حينما تعامل مع بائع الترمس الذي يسعى للانتهاء من البيع سريعا حتى يتفرغ للمشاركة في أعمال الانتفاضة الجارية في شمال المدينة !

لم يعد الكاتب الفلسطيني حريصا على تلك البكائيات التي شاعت في شعره وقصصه منذ ١٩٤٨م.. حتى أن الدارسين استسهلوا استحضار موضوع «سقوط الأندلس» في الشعر الفلسطيني قبل الانتفاضة، وتعددت الدراسات حول نفس الموضوع. وهو بالحقيقة التي تعامل بها الأديب الفلسطيني مع موضوع الأندلس حتى أن استحضار رموز الأندلس المكانية/ الأدبية /بل والقيادات الحاكمة مع استحضار الوقائع الأندلسية الشائعة.. كان من الظواهر الفنية في الأدب الفلسطيني قبل الانتفاضة.. ونرجو ألا تعود !!

المراجع:

- «ببليوجرافي الرواية العربية»- إشراف د.حمدي السكوت- الجامعة الأمريكية-القاهرة-عام١٩٩٧م.
- «عن الحرية» -جون ستيوارت مل- ترجمة«عبد الكريم أحمد»- هيئة الكتاب ٢٠٠٠م.
- «الكتابة والحرية» -د.فوزي فهمي- هيئة الكتاب ١٩٩٩م.
- «جماليات الرواية المعاصرة»- مجاهد عبد المنعم مجاهد-دار الثقافة للنشر١٩٩٨م.
- «الإبداع والحرية»- د.رمضان بسطويسى-هيئة قصور الثقافة ٢٠٠٢م
- «تكنولوجيا السلوك الإنساني»-ب.ف.سكينر-ترجمة:وجيه سمعان- سلسلة١٠٠٠كتاب- هيئة الكتاب عام ١٩٨٨م.
- «الإنسان بين الجوهر والمظهر»-اريك فروم-ترجمة:سعد زهران - عالم المعرفة-الكويت عام١٩٨٩م.
- «سيكولوجية التطرف والإرهاب»-عزت سيد إسماعيل- حوليات آداب الكويت ١٩٩٨م
- «الشعر في إطار العصر الثوري»- د.عز الدين إسماعيل- الدار المصرية للتأليف١٩٦٦م
- «فضاء الجرح.. قراءات في أدب الانتفاضة»- إبراهيم سعفان-دائرة الثقافة بالشارقة٠١
- «الحرب: الفكرة-التجربة- الإبداع»- السيد نجم- هيئة الكتاب ١٩٩٥م.
- «المقاومة والأدب»- السيد نجم- هيئة قصور الثقافة(مديرية القاهرة الكبرى) ٢٠٠١م
- «المقاومة في الأدب العربي»-السيد نجم- هيئة قصور الثقافة.عام٢٠٠٢م
- «المقاومة والرواية العربية»- السيد نجم- (تحت الطبع)
- النصوص الإبداعية المشار إليها.

الدوريات: - «عالم الفكر- عددان خاصان (١٩٨٥-١٩٨٦)
- «الثقافة الأجنبية- عددان خاصان (١٩٨٥-١٩٨٧)
- «مجلة فصول» - أعداد خاصة عن الرواية ١٩٨٢و١٩٩٣و١٩٩٧م.

أرض التاريخ..
أرض القصيدة
مقاربة لقصيدة
«عبور الوادي الكبير» لسعدي يوسف

بنعيسى بوحمالة*

(١)

عند افتحاصنا لمنجز سعدي يوسف الشعري تتبدى لنا دواوينه الأربعة التالية: «بعيدا عن السماء الأولى» (١٩٧٠)، «نهايات الشمال الإفريقي» (١٩٧٢)، «الأخضر بن يوسف ومشاغله» (١٩٧٢)، ثم «تحت جدارية فائق حسن» (١٩٧٤) بمثابة منعطف حاسم الإشارية في هذا المنجز أمكنه معه انتشال صوته الشعري، وذلك بشكل قوي ومقنع، من ذبذبة البدايات وتحرجاتها والعثور على جملته الشعرية المخصوصة التي لا مبالغة في القول بأنها تكاد تكون نسيج وحدها في الشعرية العربية المعاصرة، هذه الجملة التي سيكبَّ عليها بالإنضاج والتصليب، بالتشذيب والتأنيق، في غضون مشاريعه الكتابية الموالية موفرا لها أهلية الأداء الشعري والاقتدار على النهوض بشواغله التخييلية واحتداماته الرؤياوية، وأكثر من ذلك قابلية مواكبة تخطياته الشعرية المتواترة التي يخفرها، في وضعيته هو بالذات، ذهن مفتوح على المستجدات الإبداعية والمعرفية وحساسية متيقظة بإزاء اعتمالات الواقع وتحولاته العنيفة.

و إذن، وعلى سبيل التقريظ النقدي، الواعي والنزيه، لا مفر لنا من التنصيص على الجهد البنائي اللافت الذي ينم عنه، مثلا، ديوان «الأخضر بن يوسف ومشاغله» الذي تتلامح فيه القصيدة كما لو كانت «.. عمارة قائمة على أسس وقواعد هندسية منضبطة جدا حتى ليبدو أن أيَّ خلل في قواعد هذه العمارة يعرضها للانهيار»(١)، وأيضا على الناجزية التخييلية والرؤياوية الوازنة التي استقطبها هذا الديوان مقايسة مع الدواوين الثلاثة الأخرى الآنفة الذكر. وما من شك في أن قصيدة «عبور الوادي الكبير»(٢) تجسم أوفى تجسيم لا هذا الجهد ولا تلك الناجزية، أضف إلى هذا مخاطرتها، إن شئنا، على مستوى الموضوع الشعري وهي تشاكس المنطقة الأوجع في الذاكرة العربية، نقصد فاجعة سقوط الأندلس وتلاشي أسطورتها الحضارية المدوخة، مدمجة، عن ذكاء، تداعيات هذا الجرح الفادح في الراهن العربي القاتم تطلبا منها للحظة عربية أجمل وأبهى. فهي، أي القصيدة، «.. واحدة من قصائده المهمة التي استمد مادتها من فكرة انهيار الدولة الأموية في الأندلس. وفيها ينوّع على موضوع واحد في تشكيلة درامية ثرة مستخدما الوصف والحوار والمونولوغ الداخلي، والقافية

* ناقد ومترجم من المغرب

الحديثة والكلاسيكية والتضمين»(٣)، بل وواحدة، دونما تزيّد أو تهويل، من قصائد – درر «لابَلْياد» الشعر العربي الجديد مثل «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، و«حب تحت المطر» لعبد الوهاب البياتي، و«حوار عبر الأبعاد الثلاثة » لبلند الحيدري، و«إسماعيل» لأدونيس، و«البحث عن وردة الصقيع» لصلاح عبد الصبور، و«مرثية العمر الجميل» لأحمد عبد المعطي حجازي، و«بول روبسون» لمحمد الفيتوري، و«شاذل طاقة » لسامي مهدي، و«عبر الحائط.. في المرآة » لحسب الشيخ جعفر، و«جدارية » لمحمود درويش..

لهذا الاعتبار، وكذلك لما لموضوعها من اتصال وثيق وعضوي باللحظة التاريخية العربية المأزومة والمترهلة، فضلنا اتخاذها متخذ اقتراب ومحاورة نقديين جاعلين نصب أعيننا الطرح النقدي الصائب الذي يرهن نجوع أيّما مقاربة نقدية للتعبير الشعري، بما هو تعبير ملتبس وبالغ الشائكية، بمدى انحصار رقعته النصية، إذ الأولى أن يكون «.. المتن الأدبي، قيد التحليل، الأكثر اتساعا والذي نقوى على الإحاطة به هو النص وليس جماعا من النصوص»(٤).

و دائما في علاقة مع موضوع القصيدة قد لا نجادل في أن القراءة الأولية لشعر سعدي يوسف، بعامة، غالبا ما تخلق ارتساما باستنكاف قصيدته عن الخوض في كبريات المعضلات التاريخية والحضارية والسياسية والمجتمعية، وذلك على شاكلة ما فعلته قصائد الشعراء التموزيين، كبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وأدونيس ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.. في فترة من سيرتهم الشعرية المتراكبة، وإدمانها، كنتيجة، تشغيل أسطورة عشتار وتموز البابلية وتنويعاتها السومرية والآشورية والمصرية القديمة والفينيقية والكنعانية والحثيّة والإغريقية حتى غدت النواة الصلبة لمتخيلهم ورؤياهم، وولعها، عكسا لذلك، بما يحفل به اليومي من تفاصيل وجزئيات، من محكيات ومجريات، مقتنصة، بنباهة سردية ووصفية عالية، وقائعه الدالة وتوضّعاته السريالية ومفارقاته الساخرة. ففي منظوره إن «المبدع يتناول الواقع لا عبر تجريداته المسبقة وإنما عبر عناصره، عناصره الأولى، أساسا. إنه يفكك الواقع، ويعيد تركيبه، مستخدما العناصر الأولى ذاتها، مخضعا عمليتي التفكيك وإعادة التركيب إلى مجموع الطاقات الفاعلة، طاقاته هو، التي أسميناها، اختصارا، المخيلة. إذن تكون المادة الخام ميدان النشاط، في محاولة تطويعها من أجل الهدف الفني. بهذا المعنى، وفي هذا السياق، تكون اللغة الطبيعية هي الأكثر تمثيلا للمادة الخام (...) العملية الفنية تستخدم الملموس وصولا إلى المجرد(٥).

مجاز الفجيعة معبّرا عنه في كارثية السقوط ودموية الحاضر، في تتجير المعارك وشيم النبل والبطولة، في انهزام الذات والمجموع، في الخسران المطبق على الأبدان والأرواح والذي لا يترك للأنا الشعرية، أو لقناعها الفروسي لا فرق، من خيار سوى خيار الوحدة،

وإذا ما اختبرنا هذا الاعتناق، الذي بلورته جملة من التأثيرات وبوجه أخص تأثر الشاعر بتجارب الشاعر الإسباني فديريكو غارسيا لوركا والشاعر الشيلي بابلو نيرودا والشاعر اليوناني يانيس ريتسوس، فيما يخص تدبير الكتابة الشعرية وتصريفها معجما وتوليفات وأساليب ودلالات في ملموسية هذه القصيدة، بوصفها تعنينا قبل غيرها، فلن نحجم عن توصيف معجمها، مع الفارق بطبيعة الحال، بالسهل الممتنع الذي شكل بابا اصطلاحيا أساسيا في الأدبيات النقدية الكلاسيكية العربية، وتوليفاتها الجملية أو العباراتية أو المقطعية بالإسلاس والمرونة الأدائيين، وأساليبها بالجدة والابتكار، ودلالاتها بالتغور والخصب الترميزيين، ناهينا عن العاملية الإيقاعية التي لا تقتصر على إيرادات التفعيلة والقافية بل تردف إليها ما ترخيه دلالية السّجل اللغوي من تموجات إيصاتية، تقوم مقام تمفصلات إيقاعية، في النسيج النصي للقصيدة، بحيث «إن إيصات القافية الموسيقي لا ينتج فقط عن الصوت كصوت وإنما كذلك عن دلالية المفردة اللغوية»(٦)، بيد أن هذا المنظور وهذا التوصيف لا يمنعان أبدا انضواء الشاعر بمعية قصيدته، بهذا القدر أو ذاك، وذلك بقوة الأشياء إلى نفس الأفق الرؤياوي، أفق الأمل في وضع عربي مستحق ومؤنسن تتحرر فيه لا الذات ولا المجموع من شتى الأعطاب التاريخية

والروحية والمعيقات السياسية والثقافية.

(٢)

إن القصيدة لهي ثمرة تماس كياني مدمر مع المأساة الأندلسية في العقر من مهادها الأرضي والتاريخي، أي في إسبانيا التي أتيحت للشاعر زيارتها في أثناء إقامته بالمغترب الجزائري لكن كتابتها سوف تتم في بغداد عام ١٩٧٢، كما قصائد أخرى يأويها الديوان، إثر عودته إلى العراق في كنف أجواء الانفتاح السياسي والثقافي التي أسفرت عنها المصالحة الوطنية التاريخية بين القطبين الإيديولوجيين: حزب البعث والحزب الشيوعي، وستلقى، أول مرة، ضمن فقرات مهرجان المربد الشعري لنفس العام، وذلك ريثما تنشر لاحقا في أحد أعداد مجلة «الآداب» البيروتية، فكان أن شكلت وقتها، بالنظر إلى ما تحلت به من عمق وحساسية واستبصار نفاذ، حدثا شعريا وإعلاميا سيهيمن على الساحة لأسابيع عديدة. نخلص من هذا إلى أنها، أي القصيدة، حرّرت على مسافة من الأرض والتاريخ موضع الكتابة والتخيّل، من سلطتهما وإغوائهما وهو أمر دال سيان من حيث المباعدة بين الذات الشاعرة وموضوعها أو من حيث طبيعة التمثل الشعري وحدوده، الشيء الذي سيخول للقصيدة إمكانية فعلية، ورمزية في آن معا، لاجتراح أرضها الأندلسية الخالصة ولملمة غصتها الأندلسية المحضة وإدراج كلتيهما في آليتها النصية والتخييلية والرؤياوية المواظفة لفائدة الماضي مواظفتها لصالح الحاضر.

و بتعبير رديف إنه، أي الشاعر، وهو ينأى بذاته وبفائض انفعالاته الجريحة، الأسيانة، جراء ضغط التجربة الإسبانية المعيشة وسطوتها من مجالها الفعلي المتعيّن إلى الركن الآخر القصيّ من القارة العربية المتراحبة يوفَق، بمزيد من التحوط والحنكة، إلى ابتناء زاوية نظر متماسكة كفيلة بشعرنة موضوعه على نحو هادئ ومنتج مفوّضا لأناه الشعرية المنتدبة في فضاء القصيدة أن تنوب منابه في إعادة ترميم خبرة التماس تلك، تنقيتها وتنضيدها، وتقويل الأرض والتاريخ والانغمار، بالتالي، في لجة الماضي والحاضر الكارثيين، والمناورة بمحمولهما وتمرية هذا في وجه ذاك. وإجمالا يبقى عنصر المسافة أحد المقومات الفارزة في كتابة سعدي يوسف الشعرية، ذلك أن «معظم القصائد التي كتبها في بغداد كانت تأتيه في مدن المنفى التي أحبها وتآلف معها (مدن المغرب العربي وإسبانيا ودمشق وبيروت... إلخ) في حين معظم القصائد التي كتبها في مدن المنفى كانت بغداد والبصرة حاضرة فيها. إنه محكوم بالحنين للمدن التي يسعى إليها ويضيّعها»(٧) إضاعة الأسلاف لإسبانيا، عدن التاريخ العربي وفردوس فذاذته الحضارية.

كذا تحمل الأنا الشعرية القسط الأوفر من عبء التلفظ والإيهام الشعريين على مدى المسافة النصية والتخييلية والرؤياوية التي تستغرقها القصيدة، لكن تحل لحظات في زمنية القصيدة تأنف فيها من تأميم التلفظ والإيهام فيتراخى حضورها لينفسح الأمر لقناع فروسي يتولى زمام هاتين الوظيفتين في انتظار أن تعاود مباشرة نفوذها في فضاء القصيدة. وفي هذا الصدد حريّ بنا أن نستحضر كون الشاعر سيشرع في التوسل بتقنية القناع في هذا الديوان بالذات، وحسبنا أن نتفطن إلى عنوانه، «الأخضر بن يوسف ومشاغله»، وهي التسمية المتخيلة، رغما من رنتها الجزائرية الواضحة، التي استحدثها، لتقنيع أناه الشعرية في إبان مقامه المغاربي، وسهر عليها بالتنشئة والإنماء حتى أمست واحدة من مبتكراته الترميزية، شأنها شأن أقنعة ذائعة الصيت في الشعرية العربية المعاصرة مثل «أيوب» لدى بدر شاكر السياب و«عمر الخيام» لدى عبد الوهاب البياتي و«صقر قريش» عند أدونيس و«الحلاج» عند صلاح عبد الصبور..

و عليه فأن يكون هذا القناع الفروسي من سلالة الفرسان العرب الأقحاح، فاتحين من قبيل موسى بن نصير وطارق بن زياد أو ملوك من طينة عبد الرحمن الداخل أو عبد الرحمن الناصر، أو من شجرة أنساب الفرسان الغربيين المتخيلين، المقدامين، ك «سيّد» كورنيي أو «دونكيشوت» سرفانتيس، فإن ما يعنينا هو انبساط حاجة القصيدة الملحة، والمشروعة كذلك، إلى استرفاد موارد تناصية تعضد بها أداءها الشعري وتوسع بفضلها مدار تقبلها وتأويلها، هذا بصرف النظر عن ميسم الموازاة الذي يطبع، عادة، إعمال الشاعر لانفعالاته

القرائية في صلب نصوصه، ومن ثم «.. ففي العديد من قصائد سعدي يوسف يبرز الوعي بالغياب كقيمة تشكيلية في النص، حيث ينبني النص على إيهام بأن نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالته المباشرة، ولا يعد بأكثر من ذلك (...) وبذلك تكون القصيدة قد رسخت الغياب كقيمة في ممارسة إنتاج الدلالة(٨). إن الغياب، سواء في هذا السياق أو في غيره، لهو عين الحضور والمحايثة ولا أدل على هذا من نعت مقترضات الكتابة بالنصوص الغائبة بينما هي حاضرة إن على سبيل الحذافيرية أو التحوير أو الامتصاص.. وفي هذا المنحى لا مندوحة لنا عن الإلماع، مثلا، إلى الاشتغال النصي الفاعل لمظان عقدية وتاريخية وشعرية عربية قديمة تثوي في لاوعي القصيدة.. لكن تحت إمرتها وفي تساوق مع مقاصدها وانتواءاتها المعلنة والمبيّتة، أو ليس «في مقدورنا نعت سلسلة الانزلاقات التي لا حيلة لنا في حبسها بلا وعي النص، وذلك باعتبار أن الانزلاق جزء لا يتجزأ من اللاوعي أصلا»(٩).

و بخصوص القناع الفروسي موضع الحديث في مكنتنا ترجيح أيّ معادل فروسي كان للأنا الشعرية، سيان من المتخيل الفروسي العربي أو من نظيره الغربي، ما دام يستجيب لمواضعات اللحظة الشعرية، لكن والمقامية الدلالية للقصيدة تقتات من موضوع بعينه فإن هذا لممّا يرجح حضور الدونكيشوت الذي وإن غابت قسمات بارزة من الرواية، التي هي مسقط رأسه الخيالي البدئي، يشخص، مع ذلك، في عرض القصيدة نثار من القرائن الآيلة إلى هذا الرمز الروائي، وفضلا عن هذا وبما أن الأمر يتعلق بأرض الفارس الفانطازي، الجوال، الحزين التي درع مناكبها بحثا عن متنفس لسؤاله العشقي – البطولي الفادح، سؤال دولسيني – إسبانيا الفروسطوية، الرعوية، الحلمية، المعافاة من أدران العقلنة والمؤسسية والجشع التي استجلبتها الأزمنة الحديثة، أفلا يعد أولى من غيره، والتاريخ تاريخ ذويه هو أيضا، في درع أرض القصيدة هذه المرة برفقة أنا شعرية معنية، هي الأخرى بأندلس كوسموبوليتية، متعالية، بله مستحيلة، تصر على إغلاق بوابتها في وجه عاشقيها:

– إن كل المنازل مغلقة، فأمام الوجوه
الشريدة، لا يفتح الناس أبوابهم
قد نسينا بقرطبة الشرفة الأموية
و الطفل.. حين نسافر ننسى الحقائب
أو نتناسى متاعبنا وكتاب القصائد
يا أيها الفارس المستحيل: تظل المسافات
تنأى، وفي مقلتيك تغور الشواطئ
لا تكتئب فالحوافر فيها الشرار، وهذا
السبيل الحجار...

على أن عري غرناطة، درة النبوغ الأندلسي، ليس إلاّ امتداد لعري رمزي كاسح تنضوي إليه كافة المدائن العربية البهية، دمشق الأموية.. بغداد العباسية.. القاهرة الفاطمية

إن منتهى ما يمكن أن تسديه أندلس من هذا الطراز، إن لان جانبها، إشفاقا على القناع والمتقنع به، هو أن تفتح لهما كوة رمزية يطلان منها، ليس أكثر، على أندلس طارق بن زياد وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر وأبي عبيد الله.. ابن باجة وابن طفيل وابن رشد وابن ميمون وابن زهر وابن حزم وابن عربي وابن الخطيب.. الرمادي وابن خفاجة وابن زيدون وولادة بنت المستكفي والمعتمد بن عباد وابن زمرك.. أندلس مدرسة الألسن بطليطلة وقصر الحمراء بغرناطة وقرطبة بجامعها الأعظم وحمّاماتها الألف.. محفل السحنات والألسن والطباع والسجايا.. مدرج الحرية والاختلاف والتسامح والتعايش.. أندلس الانتشاءات الكبرى والغبطات النادرة.. قرية العرب واليهود والكاثوليك والغجر والسود.. أندلس صرامة الحياة وجودتها في آن معا.. دارة الكد المعرفي وأبهة العيش وبهجته وأناقته ومخمليته.. أندلس الملوك والرّعاع.. الأميرات الباذخات والوصيفات المستعذبات.. النبلاء والدهماء.. العقلاء والحمقى.. التجار والدراويش.. المتكلمين والهراطقة.. الفلاسفة والشعراء.. الموسيقيين والمهرجين.. الحكّائين وقوافل منشدي التروبادور المرتحلين.. وفي كلمة يطلان على الأندلس اللوركوية، اللمعة الهائلة في دياجير تبلد كوني عارم، السلوى الحضارية غير القابلة للتكرار، أندلس ما قبل السقوط والاندحار، ما قبل محاكم التفتيش وانطلاق تغريبة أبنائها الموريسكيين في المنافي والتواريخ.

من هذا الضوء نقول، وعبور الشاعر للوادي الكبير فعلي ما في ذلك ريب، إن القصيدة وهي تؤشر على رمزية عبور الأنا الشعرية للوادي، الشريان المائي الأزلي للجغرافيا الأندلسية الواطئة والنضرة، توسطا بميثاقية العنوان وعلى رؤيتها، ضمنيا، لما رأته، فالظاهر أن تمنّع الأندلس المستهامة عن الانبعاث ثانية من رحم الأرض محل الرؤية، على نحو ما ذكرنا، لا يبلبل الصدقية المحتملة لهذا العبور، بل يؤكدها وأكثر من هذا سيقوّي من حافزية هذا العبور التخييلية والرؤياوية، إذ سيتم الزج بهذه الأنا، وهو ما تسنده موحيات القصيدة التي هي مأوى النهر وعابره، في مثلث ترميزي تشيده هذه الأخيرة ويتألف من ثلاثة أركان مجازية ضاربة «تفصح عن المسافة الفاصلة بين حرفية المعنى وافتراضيته وتضمر في نفس الوقت نظاما ثقافيا»(١٠) برمته، عنه تصدر الأنا الشعرية وهي تتقرّى الأرض والتاريخ، مجالي عبورها المتحقق، وهي:

/ مجاز الديمومة ممثلا في النهر المتأبد جريانه واندفاقه، الشاهدة ذاكرته المائية الحية على ذاكرة التراب الخربة والزائلة، وإذ تعبره الأنا صوب الخراب فإنما هي تستقطر ذاكرته النشطة، تستنطقه، وتقتاده إلى برهة أنس وامتلاء غرناطية صميمة لينصب، عوضا عن البحر، في تلاوينها ومستدقاتها ، وبالتالي إلى مرقى من مراقي الرؤيا الشعرية الشاملة:

– جوادي على الوادي الكبير، ورايتي
بغرناطة الأبراج، يكنزها الصخر
فلا تسألوا عني وعنها. فإننا
لها آخر العشاق. والهاتف السرّ
لقد كان لي فيها أنيس. وإن لي
أنيسا بها. حتى لو اجتاحها العصر
و غيّب ما بين القلاع وسهلها.

/ مجاز التصرّم مجسدا في التاريخ المنذور للتفتت والانقضاء، للتحول والانمساخ، والآيل إلى الاختزال في مجرد معادلة مثناة طرفاها ما قبل وما بعد، ومن ثم لا غضاضة في أن ينسحب الفاتح العربي طارق بن زياد ويعود من حيث أتى ويحل محله الرحالة الإيطالي كريستوفر كولومبس وهو في طريقه إلى العالم الجديد، وذلك إرضاء لمشيئته الماكرة ومطاوعة لإملاءاته المزاجية، أفليس ناموسه أقرب إلى المسخرة منه إلى المعقولية:

– آخر رايات كولمبس المستدقة تبحر من برشلونه
و آخر أبراج غرناطة اقتحمته خيول الشمال.
تصير المسافات لي راية... إن أهلي بعيدون
لا تحمل الطير أخبارهم لي، ولا تحمل الطير
أخبارنا
لهمو.. يا جناح الليالي الطويلة، كن موطني
و الكتاب الذي ليس يطبع.. كن في مقاهي
المحبين
دورة شاي...

/ مجاز الفجيعة معبّرا عنه في كارثية السقوط ودموية الحاضر، في تتجير المعارك وشيم النبل والبطولة، في انهزام الذات والمجموع، في الخسران المطبق على الأبدان والأرواح والذي لا يترك للأنا الشعرية، أو لقناعها الفروسي لا فرق، من خيار سوى خيار الوحدة، بله الموت:

– قميص.. لكل المشترين أبيعه
و سيفي
و عينا جوادي.
أنا الآن منجرد بينكم
فاحملوا كل ما يشترى
– هل خسرت سوى عبء أغلالكم ؟

....

و اتركوني وحيدا
دعوني أقل ما أشاء
دعوني أكن ما أشاء
دعوني أمت. أو أعش نجمة
فغرناطة العشق عريانة وحدها
إن غرناطة العشق عريانة وحدها.

على أن عري غرناطة، درة النبوغ الأندلسي، ليس إلاّ امتداد لعري رمزي كاسح تنضوي إليه كافة المدائن العربية البهية، دمشق الأموية.. بغداد العباسية.. القاهرة الفاطمية.. عري تجردت معه من امتلائها الإنساني الغامر لترتدي الفضيحة والعار وقتامة الدم، عين الدم المسيل في عروق غرناطة الفرانكوية، الفاشستية، الظلامية، التي

هـان عليهـا تقـايض خرير مـاء سواقيـهـا المطرزة في بساتين الرمـان والكرز والتوت.. في حدائق الأقحوان والنسرين والنيلوفر، بلعلعة الرصاص الحاقد والهمجي في الأزقة والباحات والضواحي، هوان الازورار عن ابنها فديريكو غارسيا لوركا، ذلك الشقيق الأندلسي، الفريد، التراجيدي، للأنا الشعرية، وصاحبها بالتبعية بحيث «إن بين عالم سعدي يوسف الشعري وعالم لوركا، وكلاهما واقع مرئي، أكثر من وشيجة، بدت مبكرة ونمت شجرة، وأثمرت زهرا أبيض وأخضر وأصفر... ولكنه كله مضرج بـالـدم، دم الإنسـان الـقـتـيـل بشـتـى السـبـل وفي كل الأماكن...»(١١)، ومن شدة معزته للوركا وانغوائه بعالمه الشعري سوف لن يتورع الشاعر عن تعلّم اللغة الإسبانية كيما يستفيد منه، ويستمتع به أيضا، في لغته الأم.

في توضّع أليم، ممضّ، مزلزل، كهذا الذي انوجدت في معمانة الأنا الشعرية، ومن قساوة مراوحتها رقعة هذا المثـلث الترمـيـزي، المنـفسـح مجازيـا فـوق الـلـزوم والمتضايق كيانيا حد الاختناق لن تبطئ القصيدة في تحفيز العابر المأساوي على التحرك، مكوكيا، بين قطبي الماضي والحاضر، أي المزاوجة، لكن داخل هذه الرقعة وليس في خارجها البراني، بين الاستذكار والتحيين، ومن هنا له، بهذا المعنى، أن يرتجع كيانيا، تخففا من وعثاء اللحظة الشعرية، إلى أقصى تخوم الذاكرة، إلى مسقط الرأس، كما لو أنه «ذاهب للبحث عن زمن مفقود يمكنه، لأن هذه هي رغبته، من إبطال خفقان الزمن»(١٢) من الأصل، والاعتياش على نوستالجيا البصرة ونخيلها الـعـدني، ولم لا أور، سويداء الجغرافيـا الميـثـولـوجـيـة السومرية، وحيث لمّا تـزل تسري في مسـام أنقـاضـهـا المهملة أنفاس الملوك – الآلهة، وحيث يعانق اللاهوت الناسوت ويتناغم المقدس مع المدنس، أو سمرقند، هناك في ما وراء النهر، ثم يؤوب، من الفور، إلى عزّ نهار العالم متخليا عن استذكاراته، المسقطة على ضمير مخاطب مؤنث، ويفرك عينيه حتى يبصر المنقلب البائس لبحر شاعري، باذخ، كالبحر الأبيض المتوسط كان أوان المجد الأنـدلسـي بـحيرة عـربـيـة مسالمة تمخرهـا السفـائـن والـهامـات العـربيـة المتسامقة والثروات والأفكار بينما أصبح الآن مجرد مسبح بحري خلفي لبوارج الدمار الأمريكية. وإذ تصوغ الأنا الرائية بالسؤال ثم تتكفل هي نفسها بالإجابة تلتئم قدام ناظرها مشهدية مستهامة تـتـنـازع مساحتهـا عتـاقـة الذاكرة العراقيـة وصفـاقـة الهيمنة الأمريكية لا تعمل سوى على تكريس يقينها في تلاعب التاريخ بالأفراد والأمم ومقامرته بالجغرافيات والمصائر:

– ها...

هي...

كواكب مائية في السماء التي تعرف الصيف والسفن
الأمريكية الصنع،

في المتوسط لا تستحم الكواسج

هل تذكرين المنازل ؟

تلك التي غادرتها السفينة ؟

لا.

حانة البحر في أور ؟

لا.

دارتي في سمرقند !

لا.

(٣)

إن نحن اعتبرنا بأن «اللغة الشعرية ليست هي خالقة شعريتها الخالصة بقدر ما تستمدها من العالم الذي تضعه موضع تصوير»(١٣) يبدو ألاّ مندوحة لنا عن الإقرار بالمنسوب الشعري الهام الذي تحقق للقصيدة بفضل العالم الأندلسي الجميل، والمأساوي كذلك، الذي جعلته محط تخييل واستبطان وإسقاط. وإذن وهي تخترق الحيز الأعوص، الدامي، من الذاكرة العربية أمكنها ليس فقط تسجيل نقاط حاسمة على مستوى شـعـريـتـهـا، مـبـنـى ومـعـنـى، بل والارتـفـاع، لا واعـيـة وبطريقتها الخاصة، وهو ما يتشبث به الشاعر، عن الملموس أو العياني إلى المجرد أو المتعالي الكوني، لا القومي، أي إلى المدرج الماورائي لفكرة السقوط بما سقوط للإنسان بالمطلق لا سقوطا للأمم والأوطان، وبـحسـبـانـه الموضـوع الأثير والجوهـري لـلـشعـريـات الحقـيقـيـة وفي مقدمتهـا شعرية شارل بودلير الذي ستشكل «.. أساطير الفردوس المفقود، الخطيئة الأصليـة، والسقـوط المستـديم مـادة أحلامه والتي

سيعتبر تحيينها المتجدد واللامنقطع من صميم الطبيعة الشعرية»(١٤). فسقوط الأندلس في ميقات تاريخي معلوم وانسياح أبنائها المقتلعين منها عنوة في جغرافيات الشتات ليس سوى المظهر المتشذر لسقوط أعمق، جذري، مريع يؤول إلى فجر الكينونة، يوم تدحرج الإنسان مرغما من الرحم الأولى إلى القعر من الوجود، من علياء النعيم إلى درك المشقة، وبهذا يكون الشاعر قد عبر الوادي الكبير إلى أندلس لا تعدو كونها بوابة أرض الشعر بامتياز، أرض التماهيات الرحمية والتشوفات العدنية التي يلتف بها الشعراء الأصيلون، الممسوسون بجمرة الشعر الوقادة، على لعنة الانهواء الآدمي المزمن إلى القاع من وجوده الأرضي، على مأساويتها المستنزفة لأجسادهم استنزافها لأرواحهم ومخيلاتهم إلى حد «انتفاء الحاجة إلى اختبار آلام الشاعر لكي نغنم غبطة الكلام الذي يمنحنا إياه والذي يطغى على المأساة ذاتها»(١٥).

و كما أبناء الأندلس الذين اقتلعوا من ذاكرتهم وطوّح بهم في أرجاء البسيطة سيكون من نصيب الشاعر، بل لنقل من حسن طالعه الشعري والرؤياوي، أن يقتلع هو الآخر من موطنه ليتيه في المنافي، إذ «.. أصبح المنفى عندي، منذ ١٩٥٧ حتى الآن، حالة مستمرة تتخللها أحيانا فترات عودة قصيرة ومحدودة، لكن الطريق الرئيسي فيها هو النفي (...) الآن أجد المنفى حالة طبيعية، لم يعد الوطن يمثل لي أرضا فحسب، إن الوطن الذي أحس بالانتماء إليه حقا هو ملكوت الحرية، وأنا أحرص على أن أصون هذا الملكوت وعلى أن أبقى حيًا فيه»(١٦)، ولأن «أرض القصيدة هي اللغة ولا شيء غيرها»(١٧)، فإن هذه الأخيرة هي موئل حرية الشاعر اللامشروطة في أن يباشر مواطنته الحلمية ضدا على صنوف المواطنات الدنيوية المستلبة، الخنوع، المتيبسة، المغبرة، التي ترسخها تتاليات سقوط مكاني وتاريخي إن هي إلا تنويع على بذرة سقوط إنساني جوهري يرتد إلى تلك اللحظة الكونية السديمية الباكرة.

حسبه أنه جاء وعبر الوادي ورأى، لكن ليس كما مجيء يوليوس قيصر إلى الإقليم البريطاني السادر، حينها، في بحبوحة البربرية والجهالة، أمّا رؤيته فلم تكن من جنس رؤية القائد المزهو، المستكبر، تماما كما لم يكن معنيا بالانتصار شأنه، ومن أين له ذلك ؟ على الماضي والحاضر دفعة واحدة، لقد رأى ما رأى من ذات الزاوية التي رأى منها جلجامش، سلفه السومري السحيق، ما رآه، والقديس يوحنا ما رآه، ودانتي أليغيري وت. س. إليوت ما رآه.. أي ما يخبئه المرئي من عتمات مدلهمة لا تقوى على تبينها سوى البصائر الحرة والمتجاسرة، وبعدها فلتتناسل المنافي ولتتواتر الغربات، أو ليست القصيدة، في المحصّلة، هي مسقط رأس الشاعر ومقبرته كذلك، وقبل هذا وذاك أفليست هي أرض معتركاته الرمزية الضارية، أرض انتصاراته الاستثنائية وارتكاساته الدائمة ؟!

الهوامش

١ - طراد الكبيسي: سعدي يوسف، الشاعر الذي رأى، مجلة (الآداب)، س ٢٠، ع ١٢، دجنبر ١٩٧٢، ص ٦٥.

٢ - ديوان «الأخضر بن يوسف ومشاغله»، الأعمال الشعرية، المجلد ١، دار العودة، ط ٣، بيروت ١٩٨٨.

٣ - فاطمة المحسن: في مسيرة سعدي يوسف الشعرية، مجلة (الفكر الديمقراطي)، ع ٤، خريف ١٩٨٨، ص ١٥٧.

٤ - Michael Riffaterre: La production du texte, Paris, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 11

٥ - سعدي يوسف: كي لا نذعر، مجلة (الفكر الديمقراطي)، ع ٣، صيف ١٩٨٨، ص ١١٨-١١٩.

٦ - Iouri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, sous la direction D Henri Meschonnic, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 186

٧ - فاطمة المحسن: مرجع مذكور، ص ١٥٨.

٨ - سيد عبد الله: استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف، مدخل تناصي، مجلة (ألف)، مجلة «البلاغة المقارنة» محور «الظاهرة الشعرية»، ع ٢١، ٢٠٠١.

٩ - Jean Bellemin-Noel: Vers Linconscient du texte, Paris, Coll. Ecriture, Ed. Gallimard, 1979, p. 197

١٠ - Paul Ricoeur: La métaphore vive, Paris, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1975, p. 189

١١ - طراد الكبيسي: مرجع مذكور، ص ٧١.

١٢ - Gaston Bachelard: La poétique de lespace, Paris, Ed. P.U.F, 1981, p. 27

١٣ - Jean Cohen: Le haut langage, théorie de la poéticité, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 36

١٤ - Pierre Emmanuel: Baudelaire, la femme et dieu, Paris, Coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 149-150

١٥ - Gaston Bachelard: La poétique de l espace, Paris, Ed. P.U.F, 1981, p. 12-13

١٦ - سعدي يوسف: أنت، والحياة، وأشياؤها، حاوره: هاشم شفيق، مجلة (الكرمل)، ع ٢٣، ١٩٨٧.

١٧ - Michel Haar: Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l histoire de letre, Paris, Ed. de L herne, 1985, p. 218

الأدب المقارن في عصر العولمة:
تساؤلات باتجاه المستقبل

حسام الخطيب★

أولاً : قلق ومنازعات وتحديات

يستقبل الأدب المقارن القرن الحادي والعشرين (قرن العولمة) بتساؤلات ومجادلات صاخبة حول تحديد منهجه ومنطقه ومنطقته ومستقبله وأدوات بحثه وعلاقاته بالأنظمة الأخرى، ولا يكاد يضاهيه في ذلك أي نظام معرفي آخر، في دنيا العلوم الإنسانية بوجه خاص، ودنيا العلوم بوجه عام. وقد يرجع ذلك إلى حداثة هذا النظام وتفجر الخلافات والنزاعات في داخله وحوله من قبل أن يبلغ رشده ويشتد أزره. ولكن قد يكون ذلك ناجماً أيضاً عن طبيعة امتداداته المنهجية والمعرفية إلى مختلف أشكال المعرفة المعاصرة، بحيث تهتز جذوره وأغصانه بقوة مع الاهتزازات الكبرى التي تتعرض لها الأنظمة المجاورة له عضوياً ولاسيما النقد الأدبي ونظرية الأدب.

وتدل المؤتمرات الحديثة للرابطة الدولية للأدب المقارن، وكذلك الرابطة الأمريكية للأدب المقارن بوجه خاص، على قلق بشأن مستقبل هذا النظام المعرفي ومقدرته على التجاوب مع المتغيرات الكبرى للعصر مثل: تفشّي الثقافة التكنولوجية، وثورة وسائط الاتصال، والكتابة الحاسوبية والنص المفرع والإنترنت، والواقع الافتراضي والفضاء الافتراضي، وحقوق الملكية الأدبية، ومسائل الأيديولوجيا الجمالية المعاصرة، وطغيان التخصصات المتداخلة والمتقاطعة (وهي ظاهرة ذات طابع مقارني)، وكذلك تأثير الانتشار المذهل للغة الإنجليزية في فعالية الحاجز اللغوي للمقارنة (الذي على أساسه قام الأدب المقارن)، وعلاقة الأدب المقارن بالأدب العالمي، وأخيراً تأثير الثورة التكنولوجية والمعلوماتية في تدريس الأدب بوجه عام، والأدب المقارن بوجه خاص. (١)

وتنشر يومياً في الغرب دراسات وكتب تتعرض للأدب المقارن بالنقد الذاتي وتدعو إلى التجاوب مع المستجدات الحديثة، وتعرض نظرات أو نظريات متضاربة ومتفاوتة بين التفاؤل والتشاؤم بمستقبله، ومن جملة هذه العناوين مثلاً ، مقالة لماري آن كاوس: «ما الذي نسعى إليه؟ دعوة إلى النقد الذاتي»(٢). وأخرى لإيفا كوشنر: «هل الأدب المقارن جاهز لاستقبال القرن الحادي والعشرين؟»(٣). ومن ناحية الكتب ربما كان الأهم والأشمل هو كتاب كلوديو غيين المترجم إلى الإنجليزية عن الإسبانية: «تحدي الأدب المقارن»، من منشورات جامعة هارفرد. وهو كتاب شمولي يفتح ذراعيه لكل ما يخطر على بال في دنيا الأدب والثقافة تحت عنوان الأدب المقارن.(٤)

ثانياً : مؤشرات واحتمالات باتجاه المستقبل

وانطلاقاً من هذا التمهيد الموجز، يمكن مناقشة مستقبل الأدب المقارن من خلال الاحتمالات الرئيسية الثلاثة التالية:

- استمرار حالة الجدل والنقاش والاضطراب حول طبيعة الأدب المقارن وهويته.

★ ناقد وأكاديمي من فلسطين

– التحويل الكامل أو شبه الكامل لوظائف النظام المقارن وأهدافه إلى الأنظمة الأخرى المشرئبة للمنافسة.
– التطوير الجذري ولكن ضمن الإطار المسمى بالأدب المقارن.

أ. استمرار حالة الجدل حول هوية النظام

والاحتمال الأقرب إلى الواقع هو أن تستمر حالة الجدل والنقاش حول طبيعة الأدب المقارن ووظيفته وأهدافه ومصيره على طول المدة المنظورة من سنوات القرن الحادي والعشرين. ذلك أن اختفاء الأنظمة المعرفية أو تغيرها وتحولها، تماماً مثل انبثاقها وظهورها، أمور لا تتم بقرار رسمي أو بضربة حظ أو بخبطة مفاجئة، وإنما تتم نتيجة صراعات وتفاعلات وعمليات مخاض صعبة تقررها عوامل داخلية intrinsic وعوامل إطارية mal exter ، بعضها متعلق بتداخل الأنظمة المعرفية وبعضها متعلق بالإطار الاجتماعي الخارجي، أي أن هناك أربع دوائر تتحكم بمصير أي نظام: الدائرة الداخلية أو الذاتية، تداخل الأنظمة المعرفية والثقافية وتفاعلها، المؤثرات العالمية والتفاعل مع الآخر، وذلك كله في دائرة الإطار الاجتماعي الأوسع بالمفهوم العام. وفي حالة الأدب المقارن بالذات يظل للعامل الخارجي النصيب الأوفر من التأثير في مصير هذا التخصص وتطورات طبيعته ووظائفه وأهدافه، ونعني بذلك الإطار العالمي سواء من ناحية المناخ العالمي الخاص بالأدب المقارن نفسه أو من ناحية المناخ الأوسع أي المناخ الثقافي والأدبي السائد عالمياً ولاسيما في عواصم البث الثقافي المهيمنة ، لأن له بدوره ضلعاً فعالاً في تطورات الأدب المقارن في أي بلد من بلدان العالم. وهكذا تستمرّ وتتعدد المحاولات والتعقيدات التي تدخل في تحديد مصير الأدب المقارن من داخل البيت المقارني، وهي بالطبع لا توحي بأية احتمالات من قريب أو بعيد يمكن أن يفهم منها أن هذا النظام المعرفي المهم معرض للانهيار أو الذوبان أو التقلص ، إلا إنها تميل بقوة إلى التشكيك والسلبيات، وبعضها يفتقر إلى الحد الأدنى من الحرص على استمرار النظام.

ب. التحول إلى الأنظمة المنافسة

على أنه، من جهة أخرى، لا ينبغي عدم الاستهانة بالمخاطر التي تتهدد استمرار الأدب المقارن من خارج البيت المقارني. إذ تشير الدلائل إلى انه سيبقى عرضة لموجات متعاقبة من المنافسة تطلقها أنظمة تتقاطع معه في المنطق والمنطقة، بعضها قديم متأصل متمكن مثل نظرية الأدب (عملاق الأدب كما يسميها ايشتاين)، وبعضها حديث متوثب مثل الدراسات الثقافية والدراسات الترجمية، وبعضها حديث متعدد الأنظمة ومتشعب الاهتمامات وعريض الادعاءات بحيث ينطلق من منطلقات معرفية وسوسيولوجية أوسع بكثير من منطلقات الأدب المقارن والنظام الأدب بوجه عام، مثل النقد البنيوي، وما بعد البنيوية، والسيميائيات، ونظريات ما بعد الحداثة على اختلاف فيما بينها. والملاحظ أن الجيل الجديد نسبياً هو الذي يحمل لواء المعارضة للأدب المقارن ويحاول إما إبدالهُ وإزاحته من قائمة معارف المستقبل، وإما تقزيمه وإتباعه للأنظمة المشرئبة كالدراسات الثقافية أو الأنثوية أو الترجمية بل أحياناً لمقرر جامعي اسمه الأدب العالمي، وإما – في أحسن الحالات – فتح أبوابه لكل أشكال المقارنات دون شروط أو حدود، مما يهدد بضياع شخصيته وكيانه.

على أن مثل هذه الدعوات تمثل تحدياً قوياً ولكنها يصعب أن تكون ذات فاعلية حاسمة، ولاسيما في حالة وجود اتجاه ثالث يدعو إلى النهوض بالأدب المقارن وتطويره جذرياً بحيث يواكب المتغيرات الثقافية والأدبية في عصر الاتصال والعولمة.

هل يصمد ويتطور الأدب المقارن في وجه عولمة قسْريّة ومتوحشة أم يضمحل كظاهرة معرفيّة نبيلة

ج. التطوير الجذري

ولابد أن يكون هذا الاحتمال هو البديل المنطقي لمواقف التشكيك في الأدب المقارن أو الاستبعاد أو حالة الركود ولاسيما في المؤسسة الجامعية خارج الغرب، وفي الوطن العربي، مع استثناءات قليلة. ويتمثل في اتجاه الأدب المقارن إلى استواء هويته والتغلب على مشكلاته الداخلية وعقباته المنهجية والنظرية وانطلاقه نظاماً معرفياً قادراً على تجاوز كهف الآداب القومية ولاسيما المغلق منها، وكهف النظام الأدبي المتخلف عادة عن تطورات المعرفة العلمية ومغامرات الممارسة التكنولوجية، وكهف الإلغائية والترفع عن الأنظمة المشابهة والمجاورة، وأخيراً قادراً على التجاوب مع موجات التفكير الثقافي السائدة عند إطلالة القرن الجديد والتي يلخصها العارفون بالعناوين التالية: العولمة، الانفتاح الإعلامي، المعلوماتية والحاسوبية، التخلص من آثار الكولونيالية، الديمقراطية والتعددية، تداخل المعارف، تداخل الثقافات، وأخيراً جداً بروز النظرة الأنثوية للمعرفة من خلال الدراسات الأنثوية .Feminine Studies

وقد حملت مؤتمرات الأدب المقارن ودراساته ومناقشاته في العقد الأخير من القرن العشرين مؤشرات إيجابية قوية بهذا الاتجاه، أي أن المشكلة تجري معالجتها بجدية، ويشارك فيها باحثون من الجيل القديم والجيل الحديث، ويبدو أن التطورات الثقافية والأكاديمية الراهنة تدفع دفعاً بهذا الاتجاه. ولكن هذه الحقيقة ينبغي ألا تدفع إلى الاستهانة بالعقبات الداخلية

التي قد لا تجعل التجاوز سهلاً وقد تمد من أجل الصراعات والاضطراب.

وتسود في ساحة الأدب المقارن شكاوى وانتقادات ذات طابع سلبي (من داخل البيت نفسه) أكبر بكثير مما يقدم من اقتراحات إيجابية للخروج من المعضلة التي أوقع الأدب المقارن نفسه فيها بطريقة مازوشية تستحلي تعذيب الذات، ولا يكاد يوجد لها نظائر كثيرة في الأنظمة المعرفية الأخرى، أي أن الأنظمة المعرفية الأخرى لا تتساءل كل يوم عن حقيقة أهدافها وطبيعة مناهجها وحدود علاقاتها بالأنظمة المجاورة، وإنما تمضي قدماً في عملية تطور متفاوتة الوتيرة حسب طبيعة كل نظام، مع حد طبيعي من المراجعة وإعادة النظر.

ويلاحظ انحسار نسبي في عدد الباحثين المتحمسين حقيقة لنظام الأدب المقارن والراغبين في دخول مناقشات لتوضيح جدواه وآفاقه المستقبلية على نحو ما فتئ هنري رماك ينادي به طوال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين. ويكاد يحس الإنسان في السنوات الأخيرة من القرن العشرين بشيء من فتور الحماسة للأدب المقارن التي كانت متأججة في السبعينيات وظهرت فيها نصوص تبشيرية في الأدب المقارن مثل دفاع فرانسوا جوست المتألق عن الأدب المقارن:

«يمثل الأدب المقارن فلسفة للآداب، يمثل نزعة إنسانية جديدة. ويقوم منطلقه الجوهري على الإيمان بكلية الظاهرة الأدبية، ونفي مواقف الاكتفاء الذاتي في الاقتصاديات الثقافية، ويترتب على ذلك الحاجة إلى سلم قيم جديد. إن الأدب القومي لا يستطيع أن يؤسس حقلاً دراسياً جلياً بسبب منظوره المحدَّد بطريقة تعسفية: إن السياقية الأممية في التاريخ الأدبي والنقد أصبحت قانوناً. إن الأدب المقارن يمثل أكثر من مجرد نظام أكاديمي. إنه نظرة شمولية للأدب، لدنيا الأدب، إنه (تبيُّؤ إنساني - a humanistic ecology نظرة عالمية Weltanschauung) ورؤية للكون الثقافي تضمينية وشمولية، ... إن الأدب المقارن هو النتيجة المحتّمة للتطورات التاريخية العامة».(٥)

وبالطبع ما عدنا نسمع مثل هذا الكلام التبشيري في السنوات الأخيرة بل انتقل الموقف التبشيري إلى كثير من الناطقين باسم الأنظمة المشرئبّة، الذين يتحدثون حديث المتحمس والداعية ويربطون دعواتهم بقضايا إنسانية مثل التخلص من المركزية الأوروبية، ورعاية الثقافات التي اضطهدتها أو طمستها الكولونيالية، وتلقيح الفكر الغربي (الذي هو مركز الأدب المقارن، شئنا أم أبينا) بأفكار وتجارب من حضارات بعيدة عن التجربة الغربية مثل إفريقيا المحلية (غير الكولونيالية) والصين وشرق آسيا بوجه عام، وربما قبل ذلك كله مناصرة قضايا المرأة وتصحيح فهم أدبها وإسهامها وصورتها في الثقافة الإنسانية بل إعادة النظر في مجمل الحضارة الإنسانية التي قامت على التصور الذكوري للكون، وكذلك إنعاش ثقافات أولئك الذين كانوا دائماً ضحايا التمييز العنصري أو التعصب الإثني أو التطهير العرقي (كالهنود الحمر وأيضاً السود في أمريكا).(٦)

ولكن – مرة أخرى – يلاحظ أن الأدب المقارن اليوم يتمتع أفقياً باهتمام متزايد ليس في الغرب فحسب ولكن أيضاً في مناطق أخرى مختلفة من العالم، ولاسيما في الصين واليابان والوطن العربي، على مستوى المؤسسات الجامعية وربما أيضاً في حقل النشاط الأدبي العام. ويبدو أن تطورات العولمة المقبلة ستحمل للأدب المقارن تحديات جديدة وفرصاً متجددة، يؤمل أن يتضح تأويلها في النقلة التالية. مع التذكير أن محصول الإنتاج المقارني التطبيقي الذي نشر خلال العقد الأخير من القرن العشرين بوجه خاص يوحي بانتعاش فائق، وإن كان ينبغي أن ينبه المرء دائماً إلى تجنب الاغترار بالتقدم الظاهري للأدب المقارن، حسب مقولة رينيه ولك المشهورة.

وفي هذا المجال، يمكن الوقوف قليلاً عند كتاب ستيفن توتوزي دو زبتنك الذي صدر تماماً عند نهاية عام ١٩٩٨ في كل من شقي المحيط الأطلسي بعنوان: « الأدب المقارن: نظرية ومنهجاً وتطبيقاً»(٧). ويعد هذا الكتاب الجاد الشامل آخر كتاب نظري متكامل يظهر بالإنجليزية (وربما بغيرها من اللغات) قبل أن يسدل الستار على القرن العشرين. ولهذا الكتاب أهمية تاريخية لا تنكر، وذلك على الرغم من المراجعات القليلة والسلبية التي صاحبت ظهوره(٨) والتي يمكن أن تكون أخف وطأة على مؤلفه من الصمت الذي رافق ظهور الكتاب. ومن عوامل أهمية الكتاب (باختصار):

- أن موضوعه يشمل النظرية والمنهج والتطبيق، ويلتزم بالأدب المقارن الخالص، ويقدم نظرية جذرية لتطويره.
- أن مؤلفه دو زبتنك يعتبر راهباً من رهبان الأدب المقارن، وهو مرجع معلوماتي بل حجة في ببليوغرافيا الأدب المقارن، وهو صاحب أوسع ببليوغرافيا عالمية ظهرت حتى نهاية القرن في هذا المجال.
- أن مضمونه مبني على متابعة الأدب المقارن بالإنجليزية وبلغات أوروبية أخرى، أبرزها الألمانية والهنجارية، كما أنه يتابع الأدب المقارن في مناطق أخرى من العالم خارج إطار الغرب، وقد بنى نظريته على أساس هذه الإحاطة العالمية.
- وهو مشفوع ببيان صارخ (مانفستو) يتألف من عشر نقاط تحاول أن تشق للأدب المقارن طريق سلامة في هذا القرن المتلاطم.(٩) ويمكن تلخيصها على الوجه التالي:

١. نقل تركيز التساؤل في الأدب المقارن من « ماذا» إلى « كيف».
٢. الموازاة بين مرجعية الأدب المقارن القائمة على الحوار

والتبادل بين اللغات والآداب والمعارف المختلفة من جهة وبين مرجعية الآداب القومية التي تركز على التفرد والاستبعادية.

٣. إتاحة الفرصة للتوازي بين القومي والمقارن في التقرب الفكري وفي البنية المؤسسية وفي الممارسة الإدارية على المستوى الأكاديمي.

٤. حل مشكلة التسارع في توسع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بؤرة الارتكاز فيه وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام. وينتج عن ذلك عادة تقزيم أقسام أو برامج الأدب المقارن مقابل ما تتمتع به الآداب القومية من قوة ومكانة.

٥. مواجهة طغيان اللغة الإنجليزية وتحولها إلى لغة وسيطة lingua franca في معظم أجزاء العالم تمثل مركزية أنجلوأمريكية جديدة وقد تهدد المقارنة اللغوية في صميمها. وتقع هذه المواجهة بالدرجة الأولى على عاتق المقارنين الناطقين بالإنجليزية.

٦. مواجهة تحدي الدراسات الثقافية التي تتهدد كيانات الأدب القومي بتركيزها على البنية الثقافية أكثر من الآداب، بل تهمش دراسة الأدب وعلاقاته مقابل التداخل المتشابك للعلاقات الثقافية داخل كل أدب قومي وخارجه.

٧. ضرورة وضع طرائق منهجية واضحة لمبدأ الإدخال (inclusion) الذي يفتح الباب على مصراعيه لكل آخر شاملاً بذلك الشكل والمضمون.

٨. ضرورة تنظيم المنهجيات الثلاث القائمة في الأدب المقارن وهي المنهجية الداخلية في نطاق الإنسانيات intra-disciplinary ، والمنهجية التعددية المعتمدة على باحث واحد يتنقل بين تخصصات مختلفة، والمنهجية الجماعية التي يمثل أعضاؤها عدة أنظمة معرفية.(١٠)

٩. مشكلة التعارض بين موقفي العولمة والمحلية. إذ بينما تطغى موجة العولمة على مستويات المعرفة والاتصال والصناعة والتقانة وغيرها من جوانب الحياة يبقى انطلاق تخصص الباحث المقارن معتمداً على نقطة ارتكاز الأدب القومي، ومنه ينطلق إلى الأدب المقارن. وقلة هم الذين ينطلقون من مناهج إنسانيات عالمية مع تركيز على الأدب.(١١)

١٠. وأخيراً هناك تبقى المطالبة الصعبة في الأدب المقارن وهي تعميق المعرفة الثقافية والأدبية من خلال تقرّب متعدد الواجهات ومستند إلى رصانة بحثية ومعرفة متعددة المستويات واللغات والالتزام في الوقت نفسه بمنهجية دقيقة.

وهنا يستعير المؤلف منهجيات وفلسفات نقدية ألمانية وهنجارية وبولندية وأوروبية بوجه عام إضافة إلى المنهجيات الأنجلوسكسونية بحيث لا يترك شاردة ولا واردة إلا أدخلها في الجسم النحيل للأدب المقارن.

ثالثاً : رؤية عربية باتجاه مستقبل الأدب المقارن

أ. حول دور المنهج المقارني في عصر العولمة

ويبقى أكبر عامل مشجع في استمرار الأدب المقارن وتطوره، أن القرن الجديد الذي بدأت تخوض البشرية بواكير تجربته يمكن أن يعتبر بالضرورة عصر مقارنة. ذلك أنه مع التطورات الكبرى باتجاه العولمة، ومع ازدياد الوعي الثقافي لمعنى المقارنة، ومع ازدياد فرص المقارنة بنتيجة تقلص الحواجز والمسافات المادية والمعنوية والنفسية، تتجه المقارنة اليوم لأن تصبح نظاماً من التفكير مبنياً على الوعي بذاته وربما بضرورة بناء المقارنة على أسس عقلية جديدة تحليلية، أي الانتقال بها من مرحلة الممارسة شبه العشوائية إلى الممارسة المسلحة برؤية لشروطها الإجرائية وأهدافها النوعية والعامة. فالمقارنة الثقافية مثلاً، وهي التي تعنينا في المناقشة الحالية، تفهم اليوم على أنها طراز من التحليل يبدأ من نقطة محددة، ولتكن حالة ثقافية ما، أو ثقافة قومية بأكملها، أو عملاً أدبياً أو فنياً، أو إنتاجاً عاماً لكاتب ذي امتدادات خارجية أو عالمية. وتعتبر هذه النقطة أساساً للانطلاق إلى النظير أو النظائر الأخرى التي يشتبه بوجود تماثلات أو تبادلات معها وربما أيضاً وجود فروق واختلافات. ومثل هذا التحديد كفيل بنقل المقارنة إلى مستوى فكري خلاق ومتعدد الأبعاد من شأنه أن يضعنا في الإطار الصحيح لفهم أسرار تطور ثقافة الإنسان وإبداعه على امتداد التاريخ ماضياً وحاضراً.

ويستفاد من هذا التحديد أن وجود أساس للطرف الأول من المقارنة يقتضي دراسة هذا الطرف والتعمق فيه جيداً، لأن المقارنة مهما اختلفت أهدافها لابد أن توحي ب / أو تستند إلى / وجود مقياس أو طراز أو مستوى مقبول صراحة أو ضمناً. فمثلاً عاشت المقارنة الفكرية والحضارية والأدبية والاجتماعية على القبول تصريحاً أو تلميحاً، وعن وعي أو لا وعي، بأن الحضارة الأوروبية الغربية هي نقطة الانطلاق لأية مقارنة شاملة. وكان مفكرون أوروبيون، مثل نيتشه وكنط وهيجل وماكس ويبر وشعراء مثل روديارد كبلنج، قد وضعوا أساساً فكرياً لمفهوم المركزية الأوروبية، التي اعتبرت الحضارة الأوروبية مركز الإشعاع العالمي والنموذج الذي يجب أن تحتذيه سائر البشرية لتنتمي إلى العالم المعاصر. وعلى الرغم من الحملات القوية التي قام بها مفكرون أوروبيون وغير أوروبيين لتقويض هذا المبدأ المقارني، ابتداء من ايتيامبل وانتقالاً إلى مكسيم رودانسون، وانتهاء بتشومسكي وإدوارد

سعيد، وعلى الرغم من أن تقويض المركزية الأوروبية أصبح اليوم شعاراً على لسان كل مثقف حر في العالم داخل أوروبا وخارجها، فإن التطورات الاقتصادية والمادية والاتصالية والبحثية والفكرية والعلمية، إلى جانب مستوى المعيشة والتفوق المالي والعسكري، والتفوق التعليمي والتفوق في صناعة الثقافة، كل هذه العوامل تجعل نداءات المثقفين البريئة أقل تأثيراً مما ينتظر لها. وأسوأ ما في الأمر أن مفهوم المركزية الأوروبية، يتطور الآن إلى مركزية غربية، أو مركزية شمال الأطلسي، بقيادة الثقافة الأمريكية التي كان ينظر لها في الماضي على أنها دون ثقافة أوروبا، ولكنها اليوم أصبحت نموذجاً يحتذى حتى في أوروبا نفسها، واتخذت لها شعاراً براقاً هو نشر الديمقراطية التعددية، فكأنها وريثة شعار المركزية الأوروبية القديم وهو « عبء الرجل الأبيض Whitemans burden».

على أنه ينبغي الاعتراف بأن الذي تغيّر اليوم هو الوعي العالمي العام بأن النموذج الغربي، متفوق حقاً في مختلف مجالات الثقافة والعلم والإنتاج والقوة المادية والاتصال وغزو الفضاء، ولكن له مشكلاته ونقائصه وتناقضاته ولاسيما بين المثل الأعلى المعلن، والمثل غير الأعلى للهيمنة والسيطرة والاستلاب، ولذلك ينبغي أن يكون الموقف منه حذراً وانتقائياً وغير مبني على الانبهار والتسليم الأعمى. كما أن هناك شيئاً آخر مهماً قد تغير في مجال المقارنة مع المركزية الأوروبية، وهو الاعتراف الضمني أو الصريح بعظمة حضارات العالم القديم في إفريقيا وآسيا، والتسليم بما قدمته هذه الحضارات ومنها الحضارة العربية الإسلامية من إسهام مباشر أو غير مباشر في مسيرة الحضارة الإنسانية. وهنا أيضاً يقتضي الإنصاف الإشارة أن عدداً لا يستهان به من مثقفي الغرب وعلمائه وأدبائه أسهموا في دعم هذه الفكرة ونشرها. والى جانبها فكرة أصالة الإنتاج الفني والأدبي الراهن في بلدان العالم القديم (أو بلدان الجنوب)، وضرورة وضعه في واجهة لائحة التثقيف اليومي للأجيال من جهة، والاستعانة به من جهة أخرى لترسيخ النزعة الإنسانية والفطرية لدى جمهرة المتلقين في العالم. ومثال ذلك رسالة منظمة اليونسكو ولاسيما في مجال إحياء الثقافات المستضعفة، وإعادة بناء قائمة الروائع الأدبية العالمية بحيث تشمل منجزات العالم القديم (الثالث). وكل هذه التغيرات تصب في صالح المقارنة لتجعل منها رافداً فعالاً من روافد الصبوة العريقة للاتجاه نحو بناء حضارة إنسانية منسجمة مع ذاتها ومثلها وغير قائمة على التناقضات والتمييز بين الأنا والآخر.

ومن الواضح أن عملية المقارنة في القرن الحادي والعشرين ستكون أكثر تعقيداً، وأكثر وعياً لذاتها وأهدافها وطرقها الإجرائية ونتائجها، وستصبح أكثر فأكثر هي الأسلوب المعتمد للتأكد من الحقائق والتصنيفات العامة والأذواق وربما المعتقدات الشاملة. كما أن مادة المقارنة ومجالاتها ووثائقها وأدواتها ووسائل تفحص نتائجها وتقييمها ستصبح أكثر وثوقية وأكثر استناداً إلى ترجيحات معللة، بفضل تقدم وسائل البحث وتوفر موارد المعلومات، والاتصال المباشر بين الدارسين، وأنظمة العمل الجماعي.

وهكذا يمكن القول إن المنهج المقارني يثبت بالتدريج أنه أساس مكين من أسس التفكير الحديث في جميع الحقول المعرفية. وفي العصر الحديث لا يمكن أن ينمو بحث أو فكر أو علم أو أدب دون منظور مقارني.

ومع ذلك يظل صحيحاً أن الأدب أولى من غيره بأن يُدرس من خلال مَنظور مقارني بل إن فهم الأدب وتذوقه وإبداعه، كل ذلك يظلُ ناقصاً إذا لم يجر تناوله من خلال مبدأ المقارنة أو منهجها. ويصعب أن يتصور المرء كيف يمكن أن يفهم نفسه وتفكيره وإبداعه إذا اقتصر على مرآته الخاصة ولم يلق نظرة على مرآة الآخر أو وسع مرآته عولمياً إلى حدٍ يُعشي بصره وبصيرته ويخرجه من إهابه، كما هو واضح من التأثيرات الحالية والمرتقبة لاستيلاء اللغة الإنجليزية على لغات العالم، ومن ضمنها اللغة العربية.

وفي حالتي البحث عن الخصوصية الأدبية أو التطلع إلى الشمولية الإنسانية يبقى المنهج المقارن هو الوسيلة السليمة للتوصل إلى الغاية المنشودة. فمن جهة يساعد الأدب المقارن بشكل أفضل على تحديد ملامح الخصوصية النوعية للإنتاج الثقافي والأدبي في حدود معينة للغة أو الأمة أو الإقليم أو الفترة التاريخية أو الظرف الاجتماعي أو المنحى الفردي، أو الجنس الأدبي أو غير ذلك. ومن جهة أخرى يكفل لنا الأدب المقارن أسلم طريق لتشكيل صورة عن تلك المنطقة المشتركة لبني البشر حيثما كانوا وأياً كانوا، في طريقة التفكير والإحساس النفسي والتذوق الجمالي وتجربة الحياة بوجه عام، وأساليب التعبير المشتركة بين كل تلك النواحي، مع ما تستتبعه أيضاً من تنويعات وفروق وشِيات خاصة، وتطلعات للأفضل والأجمل.

ب. حول المهمات المستقبلية للأدب المقارن

قد يبدو مصطنعاً التركيز على مصير الأدب المقارن أو أي نظام معرفي عند انثناءة قرن من الزمان وإطلالة آخر، والتقويمات الزمنية يمكن ألا تكون أكثر من رموز قائمة في الفراغ الكوني، ويصعب أن تتمتع بدلالات مقنعة ما دامت هي علامات اعتباطية لقياس الأيام والليالي. ومع ذلك فإن الدلائل تشير إلى أن هذا القول على صحته لا يمنع من الشعور بأن السنوات

الأخيرة من القرن العشرين والبوادر المبكرة التي تلتها من القرن الحادي والعشرين تبشر أو تنذر - حسب الموقع الذي يرابط فيه الإنسان - بتغيرات مذهلة على المستويين المعرفي والعملي للبشرية أجمع، مع تفاوت بالدرجة بين العالم المصنّع والعالم المضطهَد. وكل هذه التغيّرات تنطوي على إمكانات هائلة بل خيالية لتجاوز الحدود والسدود والحواجز، مما يجعل الأدب المقارن مرشحاً أكثر من غيره من صنوف المعرفة الأدبية للإفادة من هذه القفزات لأنه أصلاً مبني على فكرة تجاوز الحدود اللغوية والثقافية والقومية والجغرافية والمعرفية، فهل يكون العالم المقبل عالماً مقارنياً؟ ويبدو أن ذلك أفضل للبشرية بكثير من المؤشرات الحالية للعولمة التي قد لا تكتفي بتجاوز الحدود إلى أقصى درجة، وإنما هي عملية اختراق نوعي وإزالة لكل حدود. وهذه القضية ذات صلة عضوية خاصة جداً بطبيعة الأدب المقارن ووظيفته وفيما يلي تأويلها:

أولاً: يبدو المناخ العام مناسباً لنهوض نسق معرفي مثل الأدب المقارن يستهدف في وقتٍ واحد مضاعفة الاهتمام بقضايا تجاوز الحدود على اختلاف أشكالها من جهة، ومن جهة ثانية احترام ما قد يبقى في عصر العولمة من الحدود التي تحفظ لكل شعب ولكل صقع من أصقاع الأرض هويته التاريخية والقومية والمعتقدية ولونه الخاص في الفكر والأدب والفن، وبذلك يكون الأدب المقارن فن المؤتلف والمختلف في آن واحد، إذ لا يمكن أن تكون هناك مقارنة إذا لم يكن هناك اختلاف جزئي أو كلي. والعولمة أو التسوية الشاملة قد تعني انتفاء وظيفة المقارنة، إلا أن مثل هذا الطموح صعب التصور. ولكن هذا الأمر يتطلب انتفاضة قوية قد يكون من الأفضل أن يترك تحديدها للمجتهدين المنتظرين من الجيل المتحفز، ولكن ربما كان من أبرز شروطها تعديل الكفة بين الدراسات التطبيقية المزدهرة والدراسات النظرية المستحيية، بحيث تتضافر جهود المنظرين للإجابة على كثير من الأسئلة المقلقة التي تعترض مسيرة الأدب المقارن، وحبذا لو تركز مؤتمرات الأدب المقارن على هذه الناحية في محاولة للتوصل إلى حد أدنى من الرؤية المشتركة. مع اعترافنا طبعاً بوجود نفور بل أنفة مستمرة من الخوض في النظرية المقارنية في أوساط أهل البيت المقارني ولاسيما في الجناح الغربي من العالم.

ثانياً: ومن هذا القبيل، لابد أيضاً من مضاعفة الحصاد النظري للنتائج الغزيرة المتنوعة التي تسفر عنها جهود التوسع الفائق في الممارسة المقارنية التطبيقية التي دخلت خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين مناطق معرفية مجهولة وتجاوزت مختلف الحواجز القومية والجغرافية واللغوية والمعرفية والثقافية، وتركت ركاماً هائلاً من المعلومات والتحليلات والاستنتاجات والاجتهادات الكفيلة بإغناء المعرفة الإنسانية، وتعميق فهمنا لنفسنا وللظاهرة الأدبية وامتداداتها ولاسيما من خلال ثنائيات الأنا والآخر، والمحلي والعالمي، والمؤتلف والمختلف. إن هذه المتابعة النظرية هي الجديرة بتنظيم هذا المحصول التطبيقي الوفير وتوظيفه لتدعيم رسالة الأدب المقارن وتقريبه من أهدافه الإنسانية الشاملة، ربما دائماً في نطاق جدلية المختلف والمؤتلف، وبذلك يتم فتح قناة غنية بين الأدب المقارن والأدب العالمي، بحيث تعطي منهجية الأدب المقارن لعالمية الأدب مصداقيتها ومسوغاتها المفتقدة.

ثالثاً: وبالطبع يصعب أن تحقق هذه المراجعة النظرية من خلال الانكفاء المعرفي والتقوقع داخل الأسوار، ونحن نعيش في عصر الأنظمة المتداخلة والأنساق المتعددة. ولذلك، وعلى الرغم من أن الأدب المقارن يبدو كأنه الضحية أمام الهجمات والانتقادات المتكررة من الأنساق المجاورة، فلابد له من العمل على مواجهة المنافسة التي تطرحها في وجهه هذه الأنساق المعرفية الجديدة المشرئبة وتحويل العلاقة إلى نوع من التساند والتبادل.

ولا يستطيع إنسان أن يزعم أن الأدب المقارن لا يستفيد حالياً من هذه الجهود، ولكن المطلوب طبعاً العمل على تغيير منحى المنافسة إلى نوع من التفاهم والتفاعل والانفتاح ولتكن عملية جدلية نزيهة.

رابعاً: وإذا انتقلنا من المناخ الأدبي إلى المناخ الثقافي العام، فإنه يحسن بالأدب المقارن إظهار مزيد من الاهتمام بالقضايا الإنسانية الكبرى التي تشغل ساحة الدراسات الأدبية الجديدة مثل مضاعفة التصدي للمركزية الأوروبية والغربية وخليفتها الهيمنة الأمريكية (المتصاعدة في القرن الحادي والعشرين)، والتخلص من امتدادات الكولونيالية، والسبق إلى الإسهام في بناء مسار سليم لموجة العولمة الثقافية المشرئبة، ومكافحة التمييز العنصري الثقافي بكل أشكاله وتمثلاته، والحيلولة دون انقسام العالم ثقافياً إلى طبقة فائقة الغنى والموارد، ومقابلها طبقة مدقعة تحت حزام الفقر، كما هو منتظر. ويتبع ذلك تأكيد التواصل العالمي وكشف الغطاء عن الثقافات المقموعة وتهوية تجاربها، والإفادة من جميع ثقافات العالم في شتى أنحائه من أجل إغناء الفكر الإنساني، ويصعب اتهام الأدب المقارن بأنه مقصر في هذا المجال ولكن يصعب كذلك اعتباره رائداً. والمطلوب من الأدب المقارن أن لا يكون أقل من الأنساق الأدبية الأخرى تركيزاً على هذه الموضوعات الإنسانية المعاصرة.

خامساً: وعلى أية حال، تقتضي كل هذه الأهداف النبيلة نوعاً من التأسيس المعرفي والعلمي بحيث لا تتخذ شكل أهداف أيديولوجية مسقطة على النظام المعرفي وعرضة للمزايدات الفكرية والعاطفية أيضاً. وإذا تم ذلك بشكل أو بآخر أي بفعل

تطور طبيعي في النظرية وتسلسل تراكمي في الممارسة، فإن انخراط الأدب المقارن في هذه القضايا المعاصرة يمثل إحياء لرسالته ودعماً لها ودفعاً لتمهيد المناخ المعرفي لقيام جدلية مستمرة أو توازن خلاق بين الثابت والمتغير، وبين الموضوعي والذاتي، وبين المعرفي والأدبي الجمالي، وأخيراً بين القومي والإنساني أو الخصوصي والعام. ونعترف أنه من السهل التلذذ بهذه الكلمات البراقة، ولكن ليس من السهل تأسيسها على قواعد تتمتع بحد أدنى من التماسك. ويمثل هذا المحتوى والهدفية للأدب المقارن يمكن لهذا النظام المعرفي أن يبشر بحملة أدبية واسعة تهدف إلى إسهام باتجاه إيجابي في مناخ العولمة المطل على القرن الحادي والعشرين، وربما إلى تصحيح مساره باتجاه أكثر إنسانية وأكثر ديموقراطية وأكثر تمسكاً بتراث القيم الإنسانية العليا، بحيث تتيح عملية ذوبان الحدود في عالم الغد فرصة مساواة بين مختلف مناطق العالم – إن كان لها أن تتمَّ – وفرصة ايجاد جوٍ مواتٍ لتفجير الإبداع الإنساني المشترك. وقد تكون كل هذه التصورات نوعاً من الأماني الخُلّبية، وقد تكون اجتهادات ذات أساس، ويصعب الاعتقاد بأنها غير ذات أساس. وفي جميع الأحوال يجب الاعتراف بأن تحقيقها لا يتم في طرفة عين، ولكن لا يجوز في الوقت نفسه إنكار وجود مؤشرات مشجعة على الأفقين الشرقي والغربي، ولاسيما في مجال التسارع الكمي في الدراسات المقارنية وتوسع الجامعات في برامج الأدب المقارن.

رابعاً : لمحة حول الأدب العربي المقارن

بقيت كلمة أخيرة لابد منها حول الأدب العربي المقارن. إن هذا الحقل المعرفي الجديد يواجه مهمات كبرى حتى يستطيع الانتساب الحقيقي وليس التابع إلى الموكب العالمي الجاد للأدب المقارن، وهذا الموضوع له جوانب كثيرة، ونؤثر الاكتفاء في المجال الحالي بتأكيد ضرورة الالتفات إلى النواحي التالية:

الأولى: انتقال التأليف العربي المقارن من المدرسية والتكرارية إلى الابتكار ومن السكونية إلى التحليل والاجتهاد والرؤية.

الثانية: متابعة التطورات العالمية من خلال الانفتاح على مختلف وجهات النظر المطروحة في ساحة المعرفة الغربية وكذلك في الساحات الأخرى من العالم غير الغربي ولاسيما المنطقة الإسلامية المجاورة ومنطقة الشرق بمفهومها الأوسع.

الثالثة: البحث عن حلول ومخارج من خلال الجمع الواعي بين مواكبة التطورات النظرية والتطبيقية للأدب المقارن المعاصر على المستوى العالمي من جهة، والسعي من جهة أخرى للإفادة من التجربة الأدبية العربية، بل والتجربة العلمية والحضارية في التلاقح والتواصل والتكيف مع الظروف الخارجية وعمليات التبادل والتفاعل بين المركز والمحيط، وكذلك بين المحلي والخارجي على امتداد التاريخ العربي في الماضي وكذلك بدرجة أقوى وأكثر تنوعاً ووضوحاً في الأدب العربي الحديث. وكلها تجارب عربية معرفية غنية كفيلة بأن تثري مسيرة الأدب العربي المقارن لو أحسن توظيفها لهذا الغرض من خلال أفق متفتح رحب.(١٢) ولعله من المفيد أن نضيف هنا أيضاً أهمية الموقع الجغرافي للوطن العربي بوصفه كان دائماً جسراً بين الشرق والغرب، وبوصفه أيضاً من خلال أطرافه المتعددة شديد الاتصال المباشر الروحي والثقافي والحضاري والبشري مع أجزاء كثيرة من العالم ولاسيما قارات آسيا وإفريقيا وأوروبا، إلى جانب حركة الهجرة البشرية التي تمثل حالة مقارنية شديدة الغنى والتنوع.

الهوامش

١ . انظر مثلاً جدول أعمال مؤتمري (٢٠٠٠ ، ٢٠٠٣) على التوالي للرابطة الدولية للأدب المقارن:

. ICLA Bulletin, Vol. XVIII, No 1-2, 1998-99, Brigham Young University: 5-30.

ICLA Bulletin, Vol. XX, No 1, 2001, Brigham Young University: 111-112

٢ . انظر ص ص ١٠٦–١١٥ من : Mary Ann Caws. ((What are We About? For Personal Criticism)). In: Comparative Literary History as Discourse, in honor of Anna Balakian, edited by Baldes, Javitch and Aldridge. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wein, 1992 .

٣ . الكتاب السابق : ١٢٩–١٣٩.

Eva Kushner. Is Comparative Literature Ready for the Twentieth Century?.

٤ . انظر :

Guillén, Claudio

Tr. By Cola Franzen, Harvard University Press, 1993.

The Challenge of Comparative Literature .

٥ . جوست : الأدب المقارن: ٢٩–٣٠

Jost, Francios.

Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice

Introduction to Comparative Literature: 29-30, in: The Comparative

٦ . والملاحظ أنه لا أحد يذكر الفلسطينيين بكلمة، وهم الهنود الحمر الغائبون الحاضرون.

٧ . انظر:

Steven T?t?sy de Zepetnek.

Comparative Literature Theory, Method, Application. Amsterdam and Atlanta, GA: Radopi, 1998.

٨ . انظر مثلاً مراجعة الكتاب من باحث مقارني في جامعة برنستون:

Theodore Ziolkowski.

((Comparative Literature: Theory, Method, Application)), in World Literature Today, Summer 1999: 608

٩ . انظر شرح هذه المبادئ العشرة في : حسام الخطيب : الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، الدوحة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠١: ٢٧٠–٢٧٦ .

١٠ . كما هو شائع في بعض الجامعات الأمريكية، وبصراحة لم أتبين موضع المشكلة في هذا الشأن.

١١ . يقصد هنا الانتساب في ألقاب التخصص إلى أدب قومي معين أولاً ينطلق منه الأدب المقارن، فلقب المقارن العربي هو : أستاذ الأدب العربي والمقارن، إلا إذا كان متخرجا في قسم من أقسام اللغات الأجنبية. وبالمناسبة لقب إدوارد سعيد الأكاديمي هو : أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن.

١٢ . أصبح ضرورياً للأدب المقارن العربي العمل على توظيف ثمرات التجربة العربية الفكرية والعملية والحضارية القديمة لخلق أساس لما يمكن أن يكون اللون المحلي الخاص بالأدب المقارن العربي. وتمكن مراجعة بذور هذه النظرة في الفصل الرابع ولاسيما ص: ٧٧–٨٨ من:
~حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن ، دمشق ، دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٩٩.

أعمال غالب هلسا الروائية والقصصية

بوصفها سيرة ذاتية

عمر شبانة★

السؤال الأول الذي نطرحه على هذا البحث، فيما يختص بروايات غالب هلسا، هو: أين يمكن أن نعثر على شخصية غالب في كتاباته؟ وإلى أي حد يجوز اعتبار بعض شخوص رواياته تجسيداً، أو قناعاً، له؟ وهل نستطيع قراءة الوقائع الفنية في عمله الإبداعي بوصفها وقائع حدثت فعلاً؟ وهل نستطيع – إذن – أن نقرأ رواياته وقصصه بوصفها سيرة ذاتية، ليس له كشخص، بل بما تعكسه من رؤية للمجتمع الذي عاش فيه؟

يسعى هذا البحث، في صورته الحالية التي هو عليها، إلى استقصاء ملامح شخصية غالب هلسا وسيرته الذاتية والاجتماعية كما نجدها في روايته سلطانة خصوصاً. وإلى ذلك، فإن أعمال غالب عموماً ستكون طريقنا لمعرفة ملامح اجتماعية وسياسية وثقافية من حياة الأردن في الثلاثينيات والأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن العشرين. ففي اعتقادنا أن كتابة غالب، الروائية منها والقصصية وكذلك الفكرية والسياسية، كانت سعياً لكشف حقائق وإعادة بناء عالم انهار، وتصوير عالم ينهض في مكانه. وهذا ما يجعل روايته تجمع ملامح من السيرة، فالسيرة عند أندريه موروا هي «البحث الشجاع عن الحقيقة» (موروا، أوجه السيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧).

نظرياً، يتحدث الناقد د. جابرعصفور عن منطقة التماس والتقاطع بين الرواية والسيرة الذاتية، فيرى أن هناك وحدة مرنة تجمع الأنواع الكتابية، وهي وحدة «تصل فن السيرة الذاتية بفن الرواية في منطقة التماس أو التداخل التي تتحول فيها الرواية (وبخاصة رواية التكوين أو النشأة Bilduingsroman) إلى رواية سيرة ذاتية (autobiographical novel)، أو تتحول السيرة الذاتية إلى عمل روائي لا يتردد النقاد في نسيان إطاره المرجعي الشخصي من حيث هو سيرة ذاتية، والإلحاح على إشاراته السردية إلى نفسه بوصفه قصاً تخيلياً، أعني قصاً يلفت الانتباه إلى علاقاته الداخلية، قبل أن يلفت الانتباه إلى مرجعياته الخارجية، وينتسب إلى عالم الرواية بما ينطوي عليه من خصائص نوعها» (جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى، ١٩٩٩).

وكما يرى عصفور، فالسيرة الذاتية مهما كانت متأصلة في صفاتها الأدبية، أو موغلة في الذاتية، تشير إلى عالم تاريخي يجاوز الذات التي كتبتها، ومن ثم تسمح بجمع معلومات غير أدبية حول «واقع» ما خارج نص كتابتها، لأنها تنبني في النهاية على الإدلاء بخبر أو إخبار عن هذا الواقع في تعينه التاريخي وتحققه المرجعي.

ويرى الفرنسي أندريه موروا أن كاتب السيرة الجيد، هو من بوسعه رؤية الحصانين الأسود والأبيض في النفس البشرية. وأن يرينا كيف يمكن للإنسان الذي يتوجب عليه أن يسوق هذا الزوج

★ كاتب من فلسطين

الصعب أن ينجح مثلما يمكن أن يخفق. وأخيراً، فما يميز أشخاص السيرة أنهم ليسوا مكيَّفين، مثل أشخاص الرواية، لكي يعفونا من الحاجة إلى الإقدام على عمل أو اتخاذ قرار، لأنهم موجودون بالفعل.

وفي محاولة لفهم أسباب ودلالات ارتفاع نسبة رواية السيرة الذاتية، كمياً وكيفياً، بالقياس إلى كتب السيرة الذاتية، يرى عصفور أن الدلالة الأولى تتصل «بعلاقة جنس الرواية نفسه بفن السيرة الذاتية.. أما الدلالة الثانية فتتصل بعلاقة السيرة الذاتية نفسها بمساحة المسكوت عنه في المجتمع، ومن ثم تحديد درجات المباح أو المنهي عن النطق المباشر به في الكتابة الذاتية. وتنصرف الدلالة الثالثة والأخيرة إلى طبيعة أو نوع الاستجابة التي يستجيب بها المجتمع إلى أشكال الإفضاء أو الاعتراف الشخصي في الكتابة التي لا تفارق هموم الذات الفردية وهواجس رغباتها».

ويؤكد عصفور أن الرواية أقدر من السيرة على سبر أغوار التجليات المختلفة لانقسامات الذات في مستوياتها المتعددة، وذلك بسبب الطبيعة الحوارية للرواية، وقدرتها على الجمع بين الأصوات المتآلفة والمتنافرة. وهذا الأمر ينطبق، ربما أكثر ما ينطبق، على رواية الاعتراف التي تزايد حضورها الإبداعي في الأدب العالمي، كاشفة عن ميل الفرد المعاصر إلى الإفضاء بمكنون نفسه، والاعتراف إلى نظيره بما يدني الاعتراف من حال شعائري أقرب إلى التطهر. فرواية الاعتراف تكتب عادة بضمير المتكلم الذي تتكشف به أعماق المؤلف المضمر.

وكما يورد موروا، فقد قام سارتر بعد نشر جوانب من سيرته الذاتية في كتابه «الكلمات: سيرتي الذاتية»، بالتوقف ليكمل عمله في رواية، قائلاً «لقد حان الوقت لكي أقول الحقيقة أخيراً، لكن لا يمكن أن أقولها إلا في عمل تخييلي». ويضيف «نويت كتابة قصة .. أمرر فيها بطريقة غير مباشرة ما كنت أنوي قوله سابقاً في نوع من الوصية السياسية... سأبدع شخصية يمكن للقارئ أن يقول عنها: هذا الإنسان هو سارتر».

هذه نظرات سريعة في العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، نقاط اللقاء والافتراق.. سنعتمدها في قراءتنا هذه، وفي تحليلنا لمحتويات الأعمال الفنية التي سنتناولها، وما يمكن اعتباره مفاصل من سيرة ذاتية/ اجتماعية للمؤلف.

مقدمات أولى

بالتوقف مع كتاب غالب «أدباء علموني.. أدباء عرفتهم»، سنجد فيه شكلاً من أشكال السيرة الذاتية، الحياتية والأدبية والنقدية، لمؤلفه. وهو شكل قد يكون نادراً، إن لم يكن جديداً، في الكتابة العربية. وفي هذا الكتاب الذي يضم معالجات غالب لعدد من الكتب والكتّاب الذين قرأ لهم، نقرأ أيضاً أثر هؤلاء في كتابته هو نفسه، كما نجد أصداء من سيرته كقارئ وكاتب. ومن هذا يهمنا أن نثبت قوله في فصل «الزير سالم»:

«بدأت ممارسة الكتابة وأنا صغير جداً.. كانت الكتابة عاري السري، ووسيلتي للخروج من الرتابة والملل. وحين قرأت كافكا فيما بعد، انفجرت عوالم الحلم في داخلي.. لم يعلمني أحد الكتابة ولم يشجعني أحد على المضي فيها. كنت أقرأ لأكوِّن أفكاراً خاطئة لم يعنَ أحد بتصحيحها. كنت قد أعددت نفسي للبحث عن (أرسين لوبين) لأشاركه في مغامراته.. سألني إسكافي القرية الذي كان يعيرني روايات (أرسين لوبين) إن كان شخصية حقيقية.. فأقسمت له أنه حقيقي، وأن أخي الأكبر الذي يعرف اللغتين الإنجليزية والفرنسية هو الذي قال لي ذلك. لكنه لم يكن قال ذلك بالطبع..الخ».

وفي مقطع تال، يتحدث هلسا عن الغجر الذين كانوا يحلون في قرية ماعين، فيراهم غالب الطفل بعين من قرأ الزير سالم، وعرف من أهل القرية أن جساس– قاتل كليب– هو الجد الأكبر للغجر، فيحاول غالب– مع أطفال القرية– الانتقام من الغجر لمقتل كليب، فيروح يشتم جساس أمامهم، لكنه يلحظ أن ذلك لا يثير غضبهم. ثم يأخذ في سرد مفاصل من السيرة، وما جذبه فيها، خصوصاً جليلة زوجة كليب وأخت جساس، وصراعها بينهما. وينتقل إلى مرحلة ربط حرب البسوس ببعض صراعات قبائل القرية، التي كانت «معارك محدودة، بالحجارة والعصي، بين قبيلتين من قبائل العوازم» (وهذه– كما يخبرنا– قبيلة من المسلمين). ولأن المعارك تلك لم تكن إلا «مجرد احتكاكات لا أهمية لها» راح يشحنها «بمعطيات حرب البسوس، مما أضفى عليها أبعاداً أسطورية».

ومع قراءته روبرت ستيفنسن، يأخذ غالب في استعادة مناخات ترتبط لديه بقراءة هذا الكاتب، فيستعيد– مثلاً– ليلة باردة في بيت أخيه المنعزل في مأدبا، ثم يستعيد عواصف ثلجية تهدر حول بناء المدرسة الداخلية (يقصد المطران) وهو في سريره يحاول استجلاب الدفء.

وفي تعليقه على سؤال من شاب أردني كان يدرس معه في القاهرة، يقول إن ذلك الشاب كان «يشكو سوء حظه وسوء حظ الأردنيين جميعاً، لأنه في كل بلاد العالم تحدث أشياء غريبة ومثيرة تتيح للكتاب أن يكتبوا قصصاً وروايات، أما الأردن فلا يحدث فيه شيء يستحق الكتابة، فكيف يمكن للأردني أن يكون كاتباً؟». ويعلن غالب اتفاقه مع الشاب مع بعض التحفظات.

ومع ذلك كتب غالب كثيراً عن الأردن، عن مجتمع القرية والمدينة وتفاصيله، وقدم قراءته للمكان بعناصره وتفاصيله وجمالياته. ونجد في حوار معه قوله «قبل فوكنر كنت أحتار كيف أصيغ من الحياة البطيئة والرتيبة في القرية فعلاً دراميا، فوكنر جعلني أرى الأحداث ليس كما وقعت، ولكن عبر تحولاتها في المجتمع». فيما بعد سيروي غالب كيف كتب «وديع والقديسة ميلادة وآخرون»، قبل أن يقرأ فوكنر، ثم كيف كتب «زنوج وبدو وفلاحون» بتأثير من فوكنر. ففي الفصل المخصص للكاتب الأمريكي المعروف، يتحدث غالب عن كونه ولد ونشأ في مجتمع يتحول من البداوة إلى الزراعة، ومن الزراعة إلى التجارة. ويعود ويتذكر ذلك الطالب الجامعي وشكواه، وأن رأيه كان من رأي الشاب، إلى أن قرأ فوكنر، فصار الواقع اليومي في خانة الاحتمالات، وبات يكتسب حيوية مدهشة، وتنوعاً لا حد له. وفجأة «امتلأ البشر حولي بإمكانات لانهائية». فثمة في الأردن، كما في غيره من دول العالم، ما يستحق الكتابة، وهذا ما فعله غالب في رواياته، بعد سنوات، وكما لم يفعله سواه.

ويشير غالب إلى نقطة هي غاية في الأهمية، حول وجوده في المدرسة الداخلية، ببنيته الجسمانية الضئيلة، وكثافة الطلبة الكبار التي كان يستحيل اختراقها، فاختار من بينها نماذج لرواياته وقصصه. ثم يتذكر أنه كان يكتب مواضيع الإنشاء لعشرة طلبة، على الأقل، لإرضائهم، ولكنهم ظلوا يحتقروه لأنه– كما يقول– «لم أكن أصلح لشيء إلا لهذه الأمور (يقصد الكتابة) التي لا تجعل من الإنسان رجلا». وفي هذا توضيح لنظرة كانت سائدة حول مفهوم «الرجولة»، ونظرة إلى انعدام أهمية الكتابة لدى المجتمع.

زنوج وبدو وفلاحون

ما يهمنا من هذه المجموعة القصصية هو القصة التي تحمل هذا العنوان، وما سنركز عليه من هذه القصة هو ما يبرز نمط الحياة في القرية الأردنية كما يقدمه غالب. فالمقطع الأخير من القصة الذي يصور استقبال أهل الريف لزيدان المتعب وزوجته، وهما قادمان على حصان بعد قتل سحلول، يقيم تناظراً ضمنياً بين نمطين من الحياة ولهجتين وثقافتين. ففي حين تعكس لهجة البدو القاسية نمط حياتهم المغلقة: (أشوفك مربي جدايل، ما قلت والله غير انك بدوي، وأنت فلاح مقطوع الأصل)، فإن لهجة الريف الشفافة تصور تسامح أهلها وطيبتهم (والله ما حد رايح الصلاة في هالسمطة، أبونا الله يسامحه ما يقطع فرض لو كانت حتى ثلج). وهذا الصراع يخفي صراع ثقافتين ونمطين من الوجود: البدوي العدواني والريفي المتسامح.

تسرد قصة «زنوج وبدو وفلاحون»، في فصولها الثمانية، مشاهد من سيرة حياة قبيلة بدوية، وتصور على نحو معمق مجموعة من العلاقات داخل القبيلة وبين أفرادها، من جهة، وعلاقة القبيلة بالفلاحين الذين يعملون لديها من جهة ثانية، وعلاقتها كذلك بالضابط الإنجليزي المعروف «جون باجوت جلوب» والملقب بـ«أبو حنيك» من جهة ثالثة. وهي في ذلك كله تقدم رؤية للمجتمع الأردني في حقبة تاريخية محددة، هي الفترة التي شهدت تأسيس «إمارة شرقي الأردن» مطلع العشرينيات من القرن العشرين، والمجتمع المحكوم بالعلاقات العشائرية.

وتظهر في القصة صورة البدوي في علاقته مع الضابط الإنجليزي، فيما يحاول شيخ العشيرة استغلال موقع الضابط لدى «الأمير» من أجل توظيف أبناء العشيرة في الجيش، ثمناً لوقوفهم مع الأمير لتأسيس الإمارة والدفاع عنها، فيبشرهم بوعد «سيدنا» أن يقدمهم على غيرهم، فـ«سيدنا ما ينسى وقفتكم معه». وفي هذه الشريحة من الصورة، يبدو الضابط ساذجاً في اعتقاده أنه يكسب ولاء هؤلاء البدو عبر تمسكه بعاداتهم وحرصه البالغ على التقيد بها. فالراوي يعتقد أن البدو كانوا يتظاهرون أمام الضابط «بالتعلق الشديد بتلك العادات»، وهم يعلمون أنه «سياسي ملعون الوالدين» كما يهمس رجل لآخر يجلس بجواره، فيسمع «الصاحب»– كما يطلقون عليه– همسهما. والبدو يراقبونه «بسخرية يجيدون إخفاءها». وفي الجهة الثانية يقف الضابط بطموحاته وأحلامه ومخاوفه من هذه المغامرة الفذة التي يعيشها مع «هؤلاء البدائيين الذين هم على استعداد للقتل لأدنى سبب»، فهو يحلم أن يسكن «بيتاً ريفياً على ضفاف إحدى البحيرات، الملك جورج السادس يستقبله في قصر بكنجهام ويمنحه لقب فارس..».

وديع والقديسة ميلادة

في كتابه «أدباء علموني..»، وفي فصل عن علاقته بروايات فوكنر، ثمة فقرة يتحدث فيها غالب عن رواية فوكنر «الحرام» وبطلها «بوبي»، فهذا البطل الذي يفقد مسدسه في لحظة، يدرك أنه فقد شيئاً أساسياً في شخصيته، ويرى غالب كيف اعتقد «بوبي» أنه– بفقدان مسدسه– كمن أصيب بعاهة، لأن الأمير المحارب لا يجوز أن يفقد عدته، لذا يفضل الموت. ومثل بوبي هذا، يحدثنا غالب عن فارس بدوي من قريته، أصيبت ذراعه اليسرى بالغنغرينا، فقرر الطبيب قطعها، لكن الفارس البدوي قال إنه يفضل الموت! ومن هاتين الحالتين، بوبي والفارس البدوي، يخلص غالب إلى أن «سمة الكمال العضوي صورة

للأمير المحارب». وعليه يؤكد أن قصته «البَشْعة» قد كتبت بتأثير هذه الصورة.

وقصة البشعة هي عن رجل كان عليه أن يُقدم إلى «محاكمة» حيث يضعون النار على لسانه ليثبت براءته من تهمة العلاقة بامرأة. ولما كان يعلم أن العلاقة حقيقية، وكان على يقين بأن الجمرة ستحرق لسانه، فحين جاءت له أمه بالمرأة نفسها وأدخلتها عليه، اكتشف أن الخوف جعل منه عنيناً، فقتل نفسه، ورفض أن يهرب من القرية.

بالمقاييس نفسها التي حاكم بها غالب بطولة «بوبي»، يمكن القول إن البطل هنا أكثر من حالة واقعية، فهو تجسيد لواقع وتقاليد معروفة في العشائر البدوية الأردنية، وربما العربية، لكنه هنا ليجسد حالة ذهنية، وليكشف زيف هذه التقاليد حين يجعل أهل البطل يحاولون بكل ما يمكنهم من الحيل أن لا يخضع ابنهم للاختبار. بل إن أمه، وهي امرأة داهية، تساعده على الالتقاء بالمرأة التي يحبها، مع أنها لا تكف عن لعنه ولعن والده الذي لم يكن يكف عن مطاردة النساء حتى وفاته. وبقدر ما تكشف القصة عوالم نفسية لشخوصها، فهي تكشف أيضاً بنية ثقافة شعبية مستقرة، مستخدمة في ذلك قاموس هذه الثقافة ومفرداتها.

ويستكمل غالب الغوص في هذه الثقافة من زاوية أخرى، فيقدم في قصة «وديع والقديسة ميلادة وآخرون» نماذج للتخلف والخرافات التي تعشش في مجتمع الريف والبداوة. فالمكان قرية تجمع النمطين الريفي والبدوي، في لحظة توجههما إلى الاستشفاء لدى الطفلة التي باركتها السيدة العذراء، وراح أهلها يستغلونها لمعالجة أصناف المرض العضوي والنفسي.

في الطريق يبرز لنا الراوي مفارقات غريبة من أجواء القرية، ثم ينقلنا، بسرد ساخر وتفصيلي، إلى البلدة المجاورة، حيث على أهل القرية انتظار الحافلة التي ستنقلهم إلى عمّان. وفي القرية طبيب علقت على باب عيادته «الفيلا» لوحة سوداء كتب عليها بخط واضح «الدكتور متى عيد» وبخط أصغر «اختصاصي أمراض النساء والأطفال والباطنية والعين والجلد والأنف والأذن والحنجرة والأعصاب». وفي هذه البلدة صراع بين الأطباء، ومنهم طبيب أشاع أن هتلر سيطلق غازات سامة تبيد جميع البشر ما عدا الألمان، وراح- الطبيب- يحقن الناس بحقن ضد الغازات، مقابل عشرة قروش للحقنة، ثم تبين أنه يحقنهم بالماء، فحوكم وسحبت رخصته!

ورغم أن الراوي يعرض ما يبدو لنا وقائع، بدءاً من صراع رهبان الكاثوليك والأرثوذكس ورعاياهما، والصراع بين هذين الجناحين وبين البروتستانت، مروراً بالوعي البسيط، ولكن الخبيث والماكر للقرويين، فإن الصراع يدور حول هذا الوعي وما ينتج عنه. فأهل القرية يتوجهون للعلاج عند ميلادة، لكنهم- بعضهم على الأقل- يمتلكون وعيهم ودهاءهم الذي يمكنهم من معرفة أن الدواء الذي يقدمه والد القديسة الطفلة ليس سوى زيت زيتون، معبأ في زجاجات تباع الواحدة منها بسعر خرافي (٥-١٠ جنيهات)، يتناسب مع حجم خرافة القديسة نفسها، لذا لن يتورع واحد منهم عن سرقة ما أمكن من هذا الزيت، ولن يتورع آخر عن قبول زجاجة «رشوة» من والد «القديسة».

إلا أن غالب يبرّئ الطفلة من فعل والدها، فهي تلعب مع الأطفال في الحارة عند وصول «الضيوف»، ولدى أداء الطقس في «الكهف المقدس» أصيبت الطفلة بالإغماء «سقطت على الأرض وهي تنشج وتصرخ بصوت مسرسع حاد كأنه تحطم زجاج». صوت ينم على الرعب، بما يؤكد عدم اشتراكها باللعبة ذات الهدف التجاري. وقد اختار غالب أن يجعل ميلادة فلسطينية، فجعل والدها يرحب بالضيوف «بلهجته الفلسطينية التي تحول الكاف إلى شيء قريب من حرف الشين»؟ كما أنه يجعل العذراء تظهر في الصورة «بلباس فلاحة فلسطينية تحتضن يسوع الطفل»؟ بما يشير، ربما، إلى وجود «القديسة» في فلسطين!

ثمة صراع آخر في هذه القصة الطويلة (أو الرواية القصيرة، كما يسميها غالب)، هو الصراع بين القروي والمديني. وهنا نسترجع ما قاله غالب حول أثر فوكنر في كتاباته حيث يقول عن شعوره تجاه أهل المدينة «مارست انتقامي- انتقاماً لخيبة أملي- من عمّان، إذ بدا أهلها ضيقي الأفق، مفجوعين بأحلام لا تتحقق». (هذه الخيبة يعلن عنها في سلطانة أيضاً) فحين يذهب أهل القرية إلى المدينة، بما فيهم الطفل وديع وأمه، ينزلون عند الأستاذ إلياس- الشقيق الأكبر لوديع- الذي يتعامل معهم بازدراء، كما لو كانوا من الهمج. من هنا تأتي خيبة أمل وديع.

وهنا يظهر لنا الراوي طبيعة مشاعر القرويين بعد دخول بيت إلياس «بعد أن كوّموا حاجياتهم قرب الباب، كان الجميع يشعرون بتأنيب وخوف غامضين، وراحت عيونهم تتجه إلى كل حركة تصدر عنهم». ورغم أنهم يحاولون منع كل ما يمكن أن يسبب مشكلة، فهم لا يتورعون عن تأنيب إلياس حين يقمع شقيقه الطفل وديع. ولتبرز ثنائية الريفي وازدواجية تركيبة شخصيته؛ فمن ناحية ثمة شعور عارم بالكرامة، يقابله- من ناحية ثانية- شعور بالدونية أمام الأستاذ، الكاتب، ابن المدينة!

ثلاثة وجوه لبغداد

سنقف عند الفصل الأول من هذه الرواية، الفصل الذي يظهر فيه

غالب المؤلف هو نفسه غالب «البطل. ففي الصفحة الثالثة من الرواية يكشف غالب هلسا اسم «بطل» روايته «غالب»، القادم للتو من القاهرة إلى بغداد، وهو يتجول في شوارعها. وبعد صفحات قليلة نجد غالب هذا في شارع الرشيد، ونقرأ على لسان الراوي أنه «كان يود أن يعبر الشارع نحو الصيدلية. كانت المكتبة على يساره، وقد صفت أمام الباب أعداد كبيرة من الكتب. كتاب ما، غير محدد اجتذبه قبل أن يغادر الرصيف، فوقف أمام الكتب وأخذ يقرأ عناوينها. وخفق قلبه. كان هناك كتاب يحمل اسمه، بعنوان «زنوج وبدو وفلاحون». أمسك بالكتاب وتفحصه. إنه من إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية. الغريب أنه لم يرسل مخطوطة لتنشر في العراق. فكيف حدث هذا؟».. وهذا المشهد من أوضح المشاهد التي تربط السيرة الذاتية لغالب برواياته. فالبطل هو غالب هلسا نفسه، وهو مؤلف الكتاب المذكور كنوع من التأكيد على حضور مؤلف الرواية التي بين أيدينا. وفي وزارة الثقافة المتخيلة سيقابل غالب موظفاً عجوزاً يسأله عن مكافأة الكتاب، ويستغرب العجوز من اسم «هلسا».. لكنه ما أن دخل الوزارة الحديثة حتى وجد كتاب قصة ورواية وشعراء يعرفهم ويعرفونه، بل يتوقعون مجيئه. ولكنهم تأدباً سألوه عما حدث كي تبعده القاهرة، فحكى لهم أن ندوة أقيمت في القاهرة عن «المخطط الأمريكي في المنطقة العربية»، وأنه كان يرأسها، وعندما انتهت الندوة ألقوا القبض عليه ووضعوه في الطائرة المتجهة إلى بغداد..

هذه جميعاً وقائع يعرفها كل من يعرف غالب هلسا عن قرب، وكل من قرأ عن تلك الندوة المذكورة وما جرى فيها وعلى إثرها. ففي هذه الوقائع تحديداً، وفي وقائع غيرها من الرواية أيضاً، نجد صورة غالب هلسا واضحة المعالم والملامح. لكن هذا لا يعني أن الرواية هي رواية وقائع أو رواية تسجيلية. فثمة الكثير من المتخيل الذي لا علاقة له بالذكريات فقط.

في «سلطانة»

يستطيع قارئ أعمال غالب هلسا أن يجد جوانب كثيرة من الحياة الاجتماعية الأردنية في عدد من رواياته، لكن العمل الأضخم، والأهم في نتاجه الإبداعي الذي خصصه للأردن هو- في اعتقادي- روايته «سلطانة». ففي هذه الرواية نستطيع- ببساطة، ومن خلال معرفتنا بتفاصيل حياة غالب قبل رحيله النهائي عن الأردن منتصف الخمسينيات- اعتبار شخصية غالب متجسدة في شخصية جريس. ولذا فإن القول بأن هذه الرواية تنطوي- أكثر من سواها- على شكل ما من «سيرة» غالب في الأردن، يجد ما يبرره. ورغم أن الرواية- كما يقول الراوي- هي رد على سؤال عزة (حبيبة جريس في القاهرة) عن سبب رحيله عن الأردن وعدم عودته إليه، الأمر الذي جعله يستعيد هذه الحياة كلها، إلا أن القارئ سرعان ما ينسى عزة والقاهرة، ويندمج في أجواء أردنية، بدءاً من قرية ماعين، وصولاً إلى عمّان بكل تفاصيل الحياة فيها.

سنكتفي بعرض مفاصل أساسية من هذا العمل الضخم، وبما يكفي للكشف عما اعتبرناه «سيرة» غالب من جهة، وعن سيرة المجتمع كما قدمتها رواية غالب من جهة ثانية. وبما يصور لنا طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية في الأردن، خلال المرحلة التي تتناولها الرواية، وهي مرحلة تمتد من ثلاثينيات القرن العشرين حتى منتصف الخمسينيات منه. كما ستركز هذه الدراسة على التحولات العميقة التي شهدتها هذه المرحلة، من خلال نماذج وشخوص مما حشدته الرواية.

علينا هنا أن نستعيد بعض ما كتبه غالب- في كتاباته غير الروائية- عن قريته، وعن عائلته وقبيلته، وعن مدرسته الداخلية، وسواها مما يمكن أن يضيء تفاصيل هامة من هذه الرواية. ففي حديثه عن القرية، وهو غالباً ما يأتي ضمن سياقات من الحنين والتذكر، لا التأريخ والتوثيق، يكتب غالب، في دراسات ومقالات كثيرة، أشخاصاً وحوادث ووقائع تتقاطع مع شخوص وحوادث ووقائع الرواية التي نحن بصددها.

نشير هنا- مثلاً- إلى ما جاء عن طفولته، وعن كونه ولد واكتشف أن له أُمَّيْن: واحدة يناديها «يمَّة» والثانية يناديها «يمَّة آمنة». وهذه الأمّ الثانية، كما نعرف من كتاباته، وكذلك من الرواية، هي أمه بالرضاعة. والمفارقة التي نتوقف عندها- ابتداء- هي أن أمه آمنة هي امرأة من قبيلة مسلمة، وظلت ابنتها أخته في الرضاعة حتى كبر وغادر الأردن. وستشكل هذه المرأة محوراً هاماً في حياة غالب، كما شكلت في حياة جريس الذي يقول «حين كبرت رحت أتساءل: كيف يحدث في مجتمع متعصب دينياً، العائلة والقبيلة فيه تشكلان وحدة عضوية متماسكة ومعادية للعالم.. كيف قدرت أمي آمنة المسلمة أن تحب طفلاً من عائلة غريبة، ومسيحية كمان، دون أن تسأل نفسها أنا شو بيربطني فيه؟». هذا التساؤل يحتاج دراسة معمقة للبنية التي أنتجت هذه الحالة، رغم إمكانية القول إنها الشذوذ الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها. والمرأة الأخرى التي ستشكل محطة هامة في حياة جريس، هي سلطانة، فمن «سلطانة» هذه؟

جريس يجسد غالب، لأنه يلتقي معه في أمور عدة: نشأ في ماعين، ودرس في المطران، ثم سافر إلى بيروت ليدرس في جامعتها الأمريكية.. وكما يقول جريس نفسه «عشت في مدن

كثيرة: عمّان، دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، أديس أبابا، برلين، وتونس و.. أحببت نساء في كل هذه المدن، ولكنني لم أعرف قط وجهاً أثارني وظل يلاحقني كوجه سلطانة في تلك اللحظة».. أما سلطانة فهي، كما تبدو لنا في الرواية، أكثر من امرأة طبيعية أو حقيقية. ورغم كل شيء سنتعامل مع الجانب الواقعي منها، كأنثى أولاً، وبوصفها عنواناً من عناوين التحول من المجتمع الريفي إلى التجارة والحياة في المدينة، وصولاً إلى ما مثلته في عمليات المتاجرة والتهريب إلى إسرائيل الناشئة حديثاً آنذاك، خصوصاً في تهريب الماس والمتاجرة به.

منذ بداية الرواية، نتعرف على بيت سلطانة في القرية بوصفه بيت «الحوارنة»، وذلك عندما تعود «أميرة» ابنة سلطانة التي تعمل خادمة في أحد بيوت عمّان، حيث سافر مخدوموها إلى رام الله لقضاء الصيف. وإذ تعود الصبية وهي تجر معها كلباً لا يأكل سوى اللحم، فإنها تثير حفيظة أهل القرية الذين لا يجد كثيرون منهم الخبز، بل إن والدها نفسه يقول لها «يا ست أميرة، إحنا مش لاقيين الخبز، نقوم نطعم الكلب لحمة؟». لكن الوالد هنا ذو شخصية هزيلة أمام الشخصية الطاغية لزوجته سلطانة وابنته أميرة، التي هي بالتأكيد ابنة سلطانة، لكن لا شيء يؤكد أنها ابنته هو أيضاً، فسلطانة عاشت- منذ طفولتها- ألواناً من الحرية وصلت حد الانفلات. وهي امرأة خارجة على قوانين المجتمع، لا تخضع سوى لقوانين حريتها الداخلية.

نتوقف عند نشأة سلطانة، ابنة صاحب بقالة، أمها هي المرأة الجميلة الشرسة الشهوانية المثيرة لرجال القرية، والتي تدير شؤون البقالة بنفسها، وتتعاون مع سائق شاحنة سيصبح مالكاً لها فيما بعد. في بيئة كهذه، وفي قرية ذات مواضعات وتقاليد اجتماعية راسخة، نرى الطفلة سلطانة تلعب بين أولاد من جيلها، أو أكبر قليلاً، في مكان يدعى «الهربج»، وتشارك في صيد العصافير وممارسة الطقوس الجنسية، وحين يحاول بعضهم الاعتداء على أنوثتها تتصدى لأكبرهم وتهينه في ذكورته، ثم تبدأ علاقة مع الخوري صليبا، زير النساء الذي لا يرتوي. لكن هذا كان في طفولتها، وقبل أن تكتشف إمكانات توظيف جسدها وأنوثتها وجمالها، وأصبحت- كما يقول جريس بحسرة وألم العاشق البعيد زماناً ومكاناً عن معشوقته- مومساً تعرف كيف «تبيع جسدها لتثري» ولتغدو صاحبة تجارة مزدهرة.

كان بيت سلطانة في القرية متميزاً عن بيوت القرية، بفخامته وأثاثه، بما يوحي ببعض ملامح شخصيتها، لكن انتقالها إلى عمّان سيوضح لنا المزيد من هذه الملامح، كما سيضع أمامنا عالم المدينة الذي انتقل إليه جريس. ففي عمّان، حيث مدرسة المطران التي يدرس جريس ويقيم فيها، وحيث بيت سلطانة في جبل اللويبدة، الأرقى في عمّان الأربعينيات، تتكشف لنا عوالم المدينة الصغيرة، فنرى جوانب من الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية فيها.

صورة عمّان من أواخر الأربعينات إلى مطلع الخمسينيات، هي صورة مدينة صغيرة لكنها تعيش- كما يبدو- حياة تحظى بقدر من الحرية والتنوع. فعلى صعيد الحياة السياسية يشتبك جريس ومجموعة من أصدقائه بنمط من الحياة الحزبية، يتداولون النشرات في اجتماعات شبه سرية، ويسهرون في نادٍ ثقافي يحشد الحزبيين والمثقفين من تيارات متصارعة. ومن خلال العلاقات الحزبية والعمل السياسي، تتكشف تفاصيل كثيرة، بعضها ذو طابع سياسي بحت، وبعضها الآخر ذو سمة اجتماعية أو ثقافية. لكن الرابط بين هذه العناصر قوي جداً، بحكم أن شخصية جريس تجمع هذه الأمور كلها وتشكل محورها.

بعد انتهاء دراسة جريس في عمّان، وعودته إلى القرية، يكتشف أن الكثير قد تغير، وأن الناس لم يعودوا يفكرون إلا في النقود وفتح دكان في عمّان أو.. فتقول له أمه إن الدنيا كلها قد تغيرت «فالناس كثرت والطلبات كثرت. أيام زمان كان الناس قلائل وكل شيء بسعر التراب..كان الناس يجتمعون في مضافة العماشنة وتدور الأحاديث الحلوة عند العصر. كان الشباب يركبون الخيول ويتسابقون والبنات يزغردن للفائز..». وفي مقطع آخر من الرواية، حين يكون جريس مع عزة في القاهرة، ينفجر في داخله صوت يقول له «الأردن التي تحلم بها لم تعد موجودة حتى حين كنت فيها».

هذا التغير يحظى من الراوي بنصيب كبير من السرد، فهو يفسر ويحلل، من خلال شخصية سلطانة وشركائها، الكثير من الوقائع. ويهمنا هنا أن نركز على عاملين يعتقد الراوي أنهما كانا وراء التحول: الأول يتمثل في دخول التجارة كعنصر جديد إلى نمط الإنتاج، حتى أن الزراعة أصبحت خاضعة للتجارة، فاضطر الفلاحون إلى بيع أراضيهم المرهونة للتجار حين لم يستطيعوا سداد ديونهم. والعامل الثاني هو التهريب مع فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨، ومع إسرائيل بعد قيامها. فقد وجد الكثيرون في تهريب القمح والعدس والشعير، إلى فلسطين، عبر الشريعة (نهر الأردن)، والعودة من هناك بالزيت والتين المجفف، (وفيما بعد راحوا يهربون الخراف والبقر والدجاج، وفي مرحلة تالية سيبدأ تهريب الماس وسواه من المعادن) مصدراً لجمع الثروات، خصوصاً بعد قيام دولة إسرائيل، حيث الإسرائيليون يدفعون أضعاف الثمن الذي يدفع لمثل هذه البضاعة في الأردن. أما دور

سلطانة في هذا العمل، فيتضح في حديث جريس عن التحولات التي كانت تجري في الأردن قبل خروجه منه، وذلك حين يصف سلطانة بأنها «متعاملة مع إسرائيل، ومهربة حشيش». وهناك إشارات إلى شخصيات عالية المستوى في الحكم ممن يشاركون سلطانة في هذا العمل.

وعلى صعيد الحياة السياسية، ثمة نماذج لحزبيين شيوعيين، وآخرين بلا ملامح محددة. فالشيوعيون هم الأشد حضوراً هنا، وهم يحضرون عبر علاقتهم بجريس، ومنهم الطالب والمعلم ومنهم الموظف الكبير في وزارة الخارجية. أما نضالهم فلا نرى له أثراً في الرواية، بل نجد اجتماعات ونقاشات. لكننا نعثر على نمط من «النضال» يتمثل في محاولة موسى (أحد قادة الحزب) إقناع جريس بزيارة نائب في البرلمان، للتفاهم معه على كيفية تخليصه من قصته مع «أميرة» ابنة، بحكم قرابته مع عشيرتها كما يظن القائد الحزبي، فأميرة ادعت أن النائب قد اغتصبها. وتأتي محاولة موسى للتدخل مقابل خدمة سيقدمها النائب للحزب، فهم يطلبون منه أن يثير في البرلمان ملف قضية من القضايا التي تهم البلد (قضية من قضايا التهريب). لكن جريس يذهب مع موسى ويسهران ويشربان مع النائب، ثم يسخر من شرب الويسكي في مكتب النائب، ويعلن بعدها تخليه عن التدخل، يقول لنفسه «يدعوني النائب لأسهر في مكتبه الباذخ.. يستعمل ستار الوطنية لأساعده في التنصل من اغتصاب فتاة قاصر. يجب أن يعلم أنني لم أنخدع.. أنا وموسى لنا لعبتنا.. شو دخل الحزب ليحمي جريمة».

في هذا السياق نذكر أن مناضلاً (هو طعمة) مطروداً من الحزب بتهمة العمالة لضباط في المباحث المصرية (كانوا أعضاء في الحركة التقدمية للتحرر الوطني)، هو الذي قدم أميرة للنائب ليكسب رضاه. وهذا يعني أن الحزب الذي طرد طعمة دون محاكمة عادلة، وأشاع عن علاقته بالأجهزة الأمنية، ما دفعه إلى الانحراف.. يخضع هنا لمحاكمة جريس ونقده.

نشير أيضاً إلى الجنس والدعارة، فبعد أن كان الجنس عبارة عن ممارسات قائمة على اللعب والعاطفة، في صور فردية، هاهو يصبح له مؤسسة وسماسرة ومراكز لتقديم هذه الخدمة- البضاعة.. فيذهب إليه الرفاق الحزبيون الذين- يبدو أن- لا بديل أمامهم لتفريغ طاقاتهم المكبوتة سوى هذا السبيل، فنراهم في شوارع العاصمة وأزقتها يتسكعون وينتظرون لحظة حضور «القواد» الذي كثيراً ما كان يعترضهم ويعرض عليهم خدماته، وهاهم في أحد الأحياء البائسة، وسط العتمة، يغوصون في وحل وروائح حيوانات وسواها، ليصلوا إلى نساء بلا جمال، سمينات ومرهقات ويبدو عليهن الشقاء أكثر مما يبدو عليهن طابع المهنة. والرحلة هذه، في سريتها، تشبه رحلة في عالم الثورة السري حيث المخاطر قائمة في كل لحظة.

وفي ارتباط وثيق مع مفاصل الحياة السياسية، نكشف عن لقطات سريعة لجوانب من الحياة الثقافية، عبر وجود شخصيتين لمبدعين هما شاعر وقاص في الحزب. كما تأتي قراءات جريس المتنوعة التي تدل على وجود الكتب والصحف والمجلات، وهذا ما يشير إليه غالب هلسا نفسه في كتاباته النثرية. ففي مدرسة المطران يمكننا أن نعثر على مشاهد متعددة لجريس وهو يقرأ أو يكتب في مجلة المدرسة. وقد عثرنا فعلاً على كتابات مختلفة له في المجلة الموجودة في أرشيف المدرسة، من هذه الكتابات مقالة وقصة قصيرة.

ونستطيع أن نذكر هنا، أن في الإمكان العثور على الطفل وديع، في رواية غالب القصيرة «وديع والقديسة ميلادة..»، في لحظة قراءة، وهي لحظة تتعلق بقراءة الصحيفة التي نشرت خبر الطفلة المقدسة «ميلادة».. أو بقراءة الكتاب المقدس لوالديه. وثمة إشارة متكررة، في «سلطانة» كما في «وديع..» وفي كتاب «أدباء علموني إلى وجود المكتبة في بيت الأخ الأكبر الأستاذ إلياس. وهذا واحد من معالم حياة ثقافية ما.

خلاصة

نخلص مما سبق إلى خلاصات أسية، تتمركز حول نقطة واحدة، هي أن رواية سلطانة، وسواها ربما من روايات غالب، قد نهلت في صورة أساسية من حياته وطفولته تحديداً، وبصرف النظر عما إذا كان ممكناً اعتبار «سلطانة» رواية ذاتية، أو سيرة روائية، ففي الإمكان التعامل معها كرواية تنطوي على وقائع محورية في حياة الأردن في تلك الفترة التي يكتب غالب عنها، وهي رواية تكتب الأشياء بأسلوب ووعي متقدمين ليس كاعترافات أو ذكريات، بل كإعادة بناء لتلك العناصر التي تتناولها، سواء على صعيد بناء الشخصيات الروائية بناء يقع بين الواقعي والأسطوري، أو على مستوى بناء الوقائع بما يخدم رؤية فكرية وفنية في آن. فكل ما في سلطانة يشير إلى أن غالب قد أراد منها تقديم صورة عن فترة من حياة الأردن، هي مرحلة تحولات عصفت بالبلد.

ويلخص ذلك عبارة جريس وهو يتذكر الأردن من القاهرة، حيث يقول «الأردن التي تحلم بها لم تعد موجودة حتى حين كنت فيها». كما يؤكده حديثه عن التحولات المختلفة، بدءاً من التحول من زمن الفروسية، زمن «آمنة.. الحلم الرومانسي..»، إلى زمن التهريب والمتاجرة مع إسرائيل، زمن المرأة الأخرى «سلطانة».. الشبق الملعون.

المياه البدئية والرمزية الرحمية
في الفكر الاسطوري الشرقي القديم
بـــدايـــات التكـــويـــن

محمد الصالح العياري★

❊ الأسطـــــورة السومريــــة ❊

تحتل مسألة الخلق والتكوين في الفكر الاسطوري الشرقي القديم عمقا أساسيا في نمط هذا الفكر الذي يعرض علينا حكاية بدء الخلق والتكوين: وسنجد في متون الاساطير القديمة، ان معظم الشعوب والجماعات البدائية والقديمة قد أوجدت أساطيرها التي شكلت لديها بدايات فعلية جادة للتفكير، ما انفكت تتطور باستمرار الى ان بلغت أوجها في أساطير ما بين النهرين التي جسدت أولى مغامرات العقل البشري، وسنحاول في هذا السياق ان نتناول اشكالية المياه البدئية وصلتها بالرمزية الرحمية في اسطورة الاينوماأليش وملحمة جلجامش في بلاد الرافدين القديمة، وستكون على اية حال مقاربة أولية سنرمي من ورائها الى الكشف عن بعض المضامين والصيغ الذهنية البدائية الخلاقة المتعلقة بموضوع قصة الخلق كما بعثته الآلهة لأول مرة: وقبل أن نكشف عن اشكالية الصلة بين المياه البدئية والرمزية الرحمية في الاسطورتين القديمتين المذكورتين،

لابد أن نبين على صعيد منهج التفكير «الميثي» خاصيتين أساسيتين رافقتا نشأة الفكر الشرقي القديم بصورة عامة:

١ – خاصية التماثل بين الذهني والمادي في الفكر الميثي القديم، اذ نجد في الاسطورة الشرقية القديمة تماثلا قائما بين ما هو مادي طبيعي وبين ما هو متخيل في سياق التطابق: أي بمعنى ان الميثي يفسر الطبيعي، والطبيعي يفسر الميثي ويتطابق معه، وبالتالي فان الظاهرة الطبيعية لا تنفصل عن الظاهرة الذهنية، فكلاهما يعينين طبيعة الفكر الاسطوري ويحددان طبيعته التماثلية.

٢ – خاصية مركزية الدافع الجنسي كعنصر خلاق في الخلق والتكوين الالهي حيث نجد ان اشكال الخلق والتكوين الالهية، قد نشأت عن الاتحاد الجنسي بين آلهة الخلق، ومن عمق هذه المسألة تستمد الرمزية الرحمية وصلتها بمياه الخلق اذ نجد على سبيل المثال ان الزواج بين الآلهة البدئية يتماثل في نفس الوقت مع العناصر المادية الطبيعية، وتكاثر ذرية هذه الآلهة البدئية يتماثل أيضا مع التكاثر القائم للعناصر المادية في الكون: وعلى هذا الاساس يشكل الدافع الجنسي خاصية أساسية في البناء الملحمي الاسطوري، وهذا ما سنكشف عنه في سياق هذا الموضوع.

لقد قرأنا في الاساطير الشرقية القديمة وفي الديانات السماوية التوحيدية ان الخلق لم يظهر عن عدم، وانما كانت له بداية «هيولية» ظهر عنها الماء الذي هو اصل كل شيء، فالاسطورة البابلية تقول: «في البدء أو في الازمان الاولى لم يكن سوى المياه والضباب: وفي الديانة اليهودية يقول (التكوين–١)، «في البدء خلق الله السماوات والارض وكانت

★ شاعر وباحث من تونس

الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرفرف على وجه المياه»: ونقرأ (في القرآن الكريم- سورة هود) «وهو الذي خلق السماوات والارض في ستة ايام وكان عرشه على الماء»:

نلاحظ من خلال هذه الاقوال الاسطورية والدينية السماوية التي تعرض لموضوع المياه البدئية، أن في البدء كانت المياه ولا شيء سواها قد وجد في الكون، لهذا تقرّ الاسطورة والدين ان عن الماء قد نشأ كل شيء كما خلقته الآلهة الكونية لأول مرة: بل ان عن الماء ظهرت الحركة وتفتقت من قلب السكون وبالحركة ظهرت تحركات الموجودات البدئية، ثم ظهرت اشكال الوجود تباعا حسب مشيئة الآلهة، وستخبرنا النصوص السومرية عن كيفية خلق العالم الذي ظهر عن الاتحاد الجنسي الذي تم بين الآلهة البدئية عندما قررت الانتقال من حالة العماء والسكون الى حالة الحركة والصيرورة البدئية، وسوف ينبثق كل هذا الظهور الكوني البدئي عن المياه الاولى:

تقول الاسطورة السومرية القديمة: في البدء كانت الآلهة «نمو» ولا احد قد وُجد معها وهي تمثل المياه الاولى التي نشأ عنها كل شيء، (١) وفي لحظة الخلق الاولى التي انبثقت عن المياه، تناسلت الآلهة تباعا بواسطة ثنائية الاتصال الجنسي، فالآلهة «نمو» قد أنجبت ولدا وبنتا هما «آن» (اله السماء- مذكر) «وكي» (آلهة الارض- مؤنث): وكانا ملتصقين ببعضهما وغير منفصلين عن الام «نمو»: تزوج «آن» بـ«كي» فانجبا ولدهما «انليل» (إله، الهواء)، ثم انجب «انليل» ولده «نانا» (اله القمر) الذي قد انجب بدوره ولده «أوتو» (اله الشمس):

انطلاقا من هذا التحديد الاتصالي الجنسي بين الآلهة السومرية، نكتشف أهمية فعل الخلق وانبثاقه عن المياه الاولى «نمو» ولكننا نلاحظ ان الام الكونية «نمو» قد حبلت ذاتيا، وان كل المخلوقات لم تنفصل عنها وهذا ما يسمى «بالحمل الذاتي»، أو الاتصال الجنسي ذاتيا، فهي اذن أصل التخصيب الذكوري والانثوي معا: وبالتالي فان «رحم» الام الاولى «نمو» ليس رمزا للكثرة أو التعدد المنفصل، ذلك ان تعدد الخلق هنا يجري في «الواحد» الذي هو مبدأ كل شيء: وبمعنى آخر فان رحم «نمو» يشكل هنا المبدء الاول للخلق: كما نشير من جهة اخرى الى ان رحم «نمو» كرمز للاعماق المائية البدئية، يشكل ذات «الواحد» الذي ظهر عنه كل شيء، فالرحم هنا هو رمز للخصوبة والاتحاد الجنسي ذاتيا كبداية أولى نشأ عنها الخلق: أي ان الرمزية الرحمية والمياه البدئية، تتماثل ذاتيا وجنسيا كمبدأ كلي للخلق.

ان الام الاولى «نمو» في الاسطورة السومرية قد اتصلت بذاتها وعن هذه الذات البدئية الخالقة تناسلت الآلهة الكونية دون ان تنفصل عن الرحم «الأم» وبالتالي لم يظهر الخلق عن فعل «التواصل» أو «الاتحاد» كما سنرى ذلك في الاسطورة البابلية، لهذا فان الأم الكونية «نمو» قد حافظت على نقاء رحمها الخالق، مما يعني هذا أن حركة فعل الخلق لم تنفصل عن الواحد كمبدأ للتأسيس: ويبدو من خلال هذا السياق الاسطوري السومري أن مرحلة الخلق التي باشرتها الآلهة «نمو» تتماثل على الصعيدين الاجتماعي والسياسي مع مرحلة السلطة الكونية الامومية للآلهة، بل وتسفر هذه النصوص السومرية عن مركزية هذه السلطة، ويشكل «الحمل الذاتي» للأم «نمو» واتصال ذريتها من الآلهة بالأم الأولى دالاً أساسيا على مركزية السلطة الأمومية كما تكشف عنها بعمق معظم النصوص الاسطورية السومرية: وان هذه السلطة سوف تفضي مكانها تدريجيا للسلطة السياسية المركزية الابوية وتحديدا مع ظهور الإله «مردوخ» في الاسطورة البابلية: ان اشكالية الخلق والتكوين في الاسطورة السومرية لم تتم بواسطة الاتصال الجنسي بين إله مذكر وآلهة مؤنث، وانما تم هذا الفعل الخلق بواسطة الحمل والتناسل الذاتيين، اذ عن الوجود الواحد (نمو) سيولد التعدد «تعدد الآلهة»، وان مثل هذا التفكير الميثي المبكر سوف يشكل أول ارهاصة ذهنية لتحديد «الواحدية» كمبدأ أولي للخلق: فالواحد يعود اليه مبدأ الكثرة، وهذه الكثرة لا تنفصل مطلقا عن الواحد الذي يشكل سببها الأول، أي السبب الأول في الخلق. ومن جهة أخرى يمكن أن نلمس في اسطورة الخلق السومرية التجسيد الذكوري والانثوي في الواحد الكلي «نمو» كمبدأ فاعل في نشأة المخلوقات: فالآلهة «نمو» تمثل إله الخلق المذكر والمؤنث الذي، اتصل بذاته فجاء العالم الى الوجود. ان في رحم «نمو» قد تشكلت كل الموجودات، وهنا يمكن ان نكشف عن التماثل القائم بين الرمزية الرحمية والمياه البدئية، وان هذا التشبيه الرمزي تكشف عنه مماثلة أخرى قائمة بين مبدأ الخصوبة التي تجسدها المياه البدئية

وفاعليتها الخالقة وانعكاسها في المخيال.

يقول النص السومري:

١ - في البدء كانت الآلهة (نمو) ولا أحد معها، وهي المياه الاولى التي انبثق عنها كل شيء.

٢ - أنجبت الآلهة (نمو) ولدا وبنتا، الأول (آن) إله السماء المذكر والثانية (كي) آلهة الأرض المؤنثة، وكانا ملتصقين مع بعضهما، وغير منفصلين عن أمهما (نمو).

٣ - ثم إن (آن) تزوج (كي)، فأنجبا بكرهما (إنليل) إله الهواء الذي كان بينهما في مساحة ضيقة لا تسمح له بالحركة.

٤ - (إنليل) الإله الشاب النشيط، لم يطق ذلك السجن، فقام بقوته الخارقة بإبعاد أبيه (آن) عن أمه (كي)، رفع الأول فصار في السماء، وبسط الثاني فصارت أرضا، ومضى يرتع بينهما.

٥ - ولكن إنليل كان يعيش في ظلام دامس، فأنجب (انليل) ابنه (نانا) إله القمر، ليبدد الظلام في السماء وينير الأرض.

٦ - (نانا) إله القمر أنجب بعد ذلك (أوتو) إله الشمس الذي بزّه في الضياء.

٧ - بعد أن ابتعدت السماء عن الأرض، وصدر ضوء القمر الخافت، وضوء الشمس الدافئ قام انليل، مع بقية الآلهة بخلق مظاهر الحياة الأخرى. (٢)

من خلال هذا القص التماثلي الذي يعرض علينا قصة الخلق والتكوين، الى أي مدى يمكن أن نكتشف أهمية الدافع الجنسي كدافع طبيعي قد لجأ اليه الانسان الرافدي القديم كعنصر ذهني خلاق للكشف عن بدايات الخلق والتكوين الأولى؟

ان المتأمل في المدونة الاسطورية المصرية والرافدية القديمة، سوف يكتشف ان تقديس الدافع الجنسي في مرحلة تاريخية متقدمة من حياة تلك الشعوب، قد أصبح يمثل فعلا ديناميا في «تفتيق» ملكات المخيال الخالق عند المبدع الشرقي القديم: وان فعل «الانجاب» والتزاوج «بزّة» الام، انما يدل على اهمية الدلالة الرمزية للفعل الجنسي والزواج الذي كان يجري بين الآلهة عندما أخذوا يباشرون عمل الخلق والتكوين الذي كان نتيجة لأفعالهم الارادية المطلقة: وعلى نحو آخر نكتشف أيضا ان العمل الجنسي كدافع طبيعي يشكل فعلا أساسيا في العمل الذي باشرته الآلهة، (فنمو) الأم الاولى تتصل بذاتها جنسيا بواسطة مبدأ الازدواج أو الاتحاد الذكري والانثوي الذي تتشكل منه وحدة ذاتها الالهية، أما بقية الآلهة الآخرين من ذريتها فانهم يتابعون عمل الخلق والتكوين بواسطة الفعل الجنسي المنفصل من خلال التزاوج بين الآلهة المذكرة والآلهة المؤنثة مثل زواج (آن) (بكي).

ان هذا المقطع من أسطورة الخلق والتكوين السومرية يكشف على الصعيد التحليلي الميثي التماثل القائم بين العناصر الفيزيائية المادية التي انبثقت عن المياه البدئية وجبابرة الآلهة الخالقة للكون كتعبيرات مخيالية تجسد عمل هذا الخلق: وحين ننتقل من القراءة الخطية الميثية لهذا النص الى القراءة الافقية العقلية، نكتشف ان شروط وخصائص الخلق المادية، انما تمثل انعكاسا موضوعيا للكائنات الذهنية الاسطورية، أي ان ما هو مادي بدئي يفسر ما هو ذهني ومخيالي، وعلى سبيل هذا التحليل يمكن ان نلمس قرابة واضحة بين التحليل المخيالي لقصة الخلق والتكوين في هذه الاسطورة السومرية وبين التفسير العلمي الحديث لهذا الخلق: فاذا أخذنا بتفسير (الانفجار العظيم) للكون والتحليل الميثي لهذا الموضوع في المقطع المذكور، سوف نكشف في هذا السياق ما يلي:

التحليل الميثي

١ - في البدء كانت المياه الاولى (نمو) التي انبثق عنها كل شيء.

٢ - انجبت الآلهة (نمو) ولدا (آن) وبنتا (كي) وكانا غير منفصلين عن بعضهما.

٣ - تسلسل زواج الآلهة الذي يتماثل مع تشكل الكواكب وبقية الخصائص الفيزيائية للمادة وانفصالها البعض عن البعض الآخر.

التفسير العلمي

١ - في البدء حدث انفجار في كل مكان وفي آن واحد فملأ الفضاء كله وهرب كل جسيم عن ما عداه.

٢ - عند هبوط درجة الحرارة الى مائة مليار درجة مئوية تشكل ما يسمى بالحساء الكوني الذي يتكون من مختلف الجسيمات الاولية وتتألف منها المادة المضطربة.

٣ - تكاثف الغاز المتشكل هنا وهناك تحت تأثير قوى الجاذبية أدى الى انهيار المادة على ذاتها لتكون مجرات الكون الحالي ونجومه وكواكبه.

ان هذا التحليل المقارني للرؤية الميثية والعلمية الحديثة حول بداية الخلق تكشف لنا عن ان اشكالية الخلق واحدة عند الانسان الشرقي القديم والانسان العلمي الحديث، مع الاختلاف في درجة استخدام المخيال والعقل لديهما

واختلاف وسائل وادوات العمل التقني لديهما: ولئن كان الانسان الشرقي القديم يستخدم شخصيات أسطورية مخيالية لتحديد الحقيقة المادية كأساس في بناء الخلق والتكوين ويمنحها اشباعا جنسيا اخصابيا كدلالة على الخلق والخصوبة والتكوين، فان الانسان العلمي الحديث، يفسر بداية ظهور الكون بوسائل نظرية عقلية وتجريبية علمية، ومع ذلك فالنتيجة النهائية واحدة: هي البحث عن اصل الموجودات والاشياء التي يتشكل منها هذا الكون الفسيح: وهذه الحقيقة يمكن البحث عنها في فضائين ماديين.

الفضاء الاول: تمثله المياه البدئية كحاضنة كونية انبثق عنها كل شيء وهذه الحاضنة تتماثل على الصعيد الميثي مع (رحم) الآلهة (نمو) التي انجبت ذرية الآلهة وأنسالها اللاحقين.

الفضاء الثاني: يمثله الفراغ الكوني الذي حدث فيه الانفجار العظيم ونشأت عنه جميع الموجودات المادية والمجرات والكواكب والنجوم، وهو يشكل الحاضنة المادية الكونية لكل شيء.

ولكن مع أهمية الرؤية الميثية حول نشأة الكون عند الانسان الشرقي القديم، فان هذا البحث لا يتعدى المستوى المخيالي والسحري والطقسي للفكر الاسطوري، ففي الاسطورة السومرية، ترتد كل أشكال الخلق والتكوين الى المياه الاولى أي الى عنصر مادي واحد (الماء) في السياق الرمزي، وان اختيار الشرقي القديم للماء كعنصر مادي واحد انبثق عنه كل شيء، انما يعود في الحقيقة الى أهمية القدرة النمائية والإخصابية التي للماء، اذ هو يمثل مبدأ واصل الحياة: وقد بقيت هذه النظرة سائدة حتى عهد سقراط وفي جميع الاديان السماوية اللاحقة التي تقول جميعا ومن الماء جعلنا كل شيء حي.

أما الانسان العلمي الحديث فانه ينطلق في تفسيره لنشأة الكون من تعددية العناصر المادية بخصائصها الفيزيائية والكيميائية ويتخذ من تشكلها وانفصالها ومن وحدتها وانقسامها وتجزئتها مبدأ أساسيا في البحث عن أصل الكون، وهنا يكمن الفارق الموضوعي بين النزعة التحليلية المخيالية عند الانسان الشرقي القديم والنزعة العلمية الحديثة عند الانسان العلمي الحديث.

أسطورة «الاينوما اليش»: الانتقال من القول بالخلق الذاتي الى القول بالتعدد كأصل للكون

اذا كانت المياه الاولى «نمو» لم تكن بحاجة لاتصال خارجي حتى تحبل بالمخلوقات ومن رحمها تتسلسل الموجودات والكائنات المادية تباعا، فان اشكالية الخلق في الاسطورة البابلية سوف تتخذ مسارا جديدا سيقوم على التعدد والصراع الذي سيحكم مجتمع الآلهة، وسوف يؤدي كل هذا التغيير الى ظهور المدينة الإلهية الكونية: وتمثل «الاينوما اليش» أي (عندما كان في الاعالي) النموذج الاكثر تقدما ووضوحا للرؤية المخيالية التي سوف تكشف عن واقع جديد سيفضي في النهاية الى انهيار المجتمع الامومي الذي سيقوم على انقاضه المجتمع الابوي بزعامة مردوخ: تقول هذه الاسطورة:

(عندما كان في الاعالي لم يكن هناك سماء،
وفي الاسفل لم يكن هناك أرض:
لم يكن (من الآلهة) سوى (الابسو) ابوهم،
(وممو) (وتعامة) التي حملت بهم جميعا:
يمزجون أمواههم معا:
قبل ان تظهر المراعي وتتشكل سبخات القصب
قبل أن يظهر للوجود (الالهة الاخرى).(٣)

تكرّس اسطورة الخلق في (الاينوما اليش) نفس اشكالية الخلق، اذ تشكل المياه البدئية العنصر المادي الذي سوف تظهر عنه جميع الموجودات، (فالآبو) يمثل (الماء الحلو) و(تعامة) تمثل (الماء المالح) اما (ممو) فهو يمثل عند بعض الباحثين في هذه الاسطورة البابلية (الامواج المتلاطمة) وعند البعض الآخر يمثل (الضباب) المنتشر فوق المياه.

ان هذه العناصر المادية الثلاثة التي تحمل اسماء الآلهة (الماء الحلو، الماء المالح، الضباب) كانت تشكل الحالة السرمدية الساكنة التي تلف الكون، قبل الاتحاد الذي جمع بين (الابسو) (وتعامة) ويماثل هذا الاجتماع الفعل الجنسي، اذ ان الاتصال الذي سوف يجري بينهما سوف تحمل بفضله (تعامة) ذريتها من الآلهة، حيث سيولد لهما إلهان هما (لخامو) و(لخمو) وهذان الإلهان سوف ينجبان (انشار) و(كيشار) ومن اتحادهما يولد (آنو) اله السماء، وسوف ينجب (آنو) الآلهة (ايا) الحكيم إله الحكمة والفطنة الذي سوف يلعب دورا رئيسيا في مجمع الآلهة البابلية ، وتكون له مكانة راجحة في بناء دولة (مردوخ) حيث سيصبح بعد مقتل (الابسو) اله المياه العذبة الباطنية.

يكبر الآلهة الجدد ويدب الضجيج والحركة في الكون، مما يحدث هذا الوضع الجديد قلقا وامتعاضا عند (الابسو) الذي لا يقبل التأقلم مع الواقع الجديد، فيقر انهاء الامر والعودة الى

حالة السكون السرمدية: وبالتالي يعزم على تصفية ذريته من الآلهة الشباب، فيعرض الامر على (ممو) (وتعامة) أمهم الكونية، لكنها بسبب نزعتها الامومية والصلة الرحمية التي تربطها بأولادها ترفض خطة (الابسو) الشريرة، وقد تعللت لديه بصغر سن الآلهة الاولاد، فأجابته، بأنهم عندما يكبرون سوف يكفون عن هذا الضجيج الذي أقلق (الابسو) وجعله لا يرقد نهارا أو ليلا.

لكن خبر التصفية يبلغ مسامع الآلهة الشباب فيقررون وبنصيحة من الآلهة (آيا) قتل والدهم (الابسو)، وكان ذلك بحضور امهم (تعامة) التي حسب بعض القراءات لم تحرك ساكنا وبقيت صامتة حيال القرار الذي تم اتخاذه بصدد قتل (الآبسو): وتروي الاسطورة ان الآلهة (آيا) ينفذ المؤامرة، فينزع العمامة الملكية عن رأس (الآبسو) ويقطع أعضاءه التناسلية.

نلاحظ في سياق هذه الاسطورة ان حبل (تعامة) بذرية الآلهة قد تم بواسطة فعل خارجي، أي من خلال الاتحاد أو الاتصال (بالآبسو)، اضافة الى وجود (ممو) (الضباب) الذي كان يفصل بينهما قبل فعل الاتصال، والدلالة الجنسية هنا واضحة من خلال عمل الحمل والانجاب، وعلى هذا الصعيد التحليلي لمضمون الاسطورة، فاذا كانت (نمو) قد حبلت ذاتيا وهي التي صدرت عنها الكثرة وتعدد العناصر وكل اشكال الخلق المادية، فان جوف (تعامة) في (الاينوما اليش) كان مخترقا بتعدد العناصر (الابسو، تعامة، وممو)، مما يعني هذا ان أعماق تعامة كانت ملتحمة (بالابسو) أي أن الدلالة الجنسية واضحة هنا كعنصر فعال في ظهور الخلق:

(وتجمع الصحب المؤلهون
أزعجوا بحركتهم (تعامة)
نعم لقد هزوا جوف (تعامة)
يروحون جيئة وذهابا في مسكنهم المقدس).(٤)

ان (الجوف) في هذه الابيات يشير دلالة الى (بطن) (تعامة) وفي هذا (البطن) تشكلت خميرة الخلق الاولى، فجاء الآلهة الى الوجود، ودبت الحركة في الكون، وبهذا الفعل سوف تستمد الرمزية الرحمية كل دلالاتها التماثلية في عمل الخلق والتكوين، وفي هذا السياق يمكن ان نكشف من جهة اخرى عن اهمية القدرة الاخصابية وحيز الخلق الامومي الذي كرس سلطة النزعة الامومية، وذلك من خلال سعي (تعامة) الى الاحتفاظ بالسلطة وعدم العودة الى حالة (اللاشكل) التي كان (الابسو) يطمح بالعودة اليها، ويفسر صمت (تعامة) أو تواطؤها الفاضح لقتلة (الابسو)، هذا التمشي، اذ هي تريد تحقيق مسعيين، في وقت واحد: أولا الاحتفاظ بالسلطة لا يتم الا من خلال استمرار ذريتها الآلهة الشباب، وثانيا رفض عودتها الى حالة العماء والسكون، مما يعني هذا رفضها لغزو رحمها أو جوفها مجددا بواسطة الفعل الجنسي، أي أن رفضها لاستباحة رحمها جنسيا يفسره احتفاظها بالسلطة وتمسكها بالذرية كرمز لانكفاء رحمها عن الاتصال، ان رفض (تعامة) قرار (الابسو) للعودة الى وضع (اللاشكل) أو (اللاتمايز) أي الى الحالة السديمية الاولى، انما يتنزل في رفضها (لتدنيس) صلة الرحم بواسطة القتل، ويعني هذا ان قتل (الابسو) للآلهة الشباب، يعني واقعيا ازاحة السلطة عن (تعامة) وتجريدها من نفوذها في مجمع الآلهة من خلال تدنيس (البطن) الذي أنجب الآلهة وكان سببا في إعمار الكون، ان (الابسو) بعد مجيء ذرية الآلهة الى الكون أصبح مجرد ذكرى عند (تعامة) اذ لن يعود قادرا على التحكم فيها جنسيا، لانها سوف تعشق أكثر، كل من حبلت بهم في جوفها ومنحتهم الوجود، فهم رجالها المستقبليون أي من بهم تحافظ على السلطة والنفوذ الكونيين:

(فتح (آبسو) فمه، قائلا (لتعامة) بصوت مرتفع: لقد غدا سلوكهم مؤلما لي.
في النهار لا أستطيع راحة، وفي الليل لا يحلو لي رقاد
لأدمرنهم، وأضع حدا لفعالهم فيخيم الصمت ونخلد بعدها للنوم..
فلما سمعت (تعامة) منه ذلك،
ثار غضبها وصاحت بزوجها
صرخت وثار هياجها،
كتمت الشر في فؤادها وقالت:
«لماذا ندمّر من وهبناهم، نحن، الحياة؟).(٥)

ان قتل (الابسو) قد تم فعليا منذ لحظة الاتصال التي أدت الى حبل (تعامة) بالذرية، وبالتالي فان الحركة التي جمعت بينهما، قد وضعت حدا لأية عودة محتملة للوضع الساكن الذي كان يتحكم في امتزاج مياهيهما معا: مما يعني هذا أن السلطة الفعلية التي حصلت عليها تعامة لادارة الشؤون الكونية، قد بدأت بمجيء الآلهة الشباب الى الوجود. وتأتي عملية قتل (الابسو) كعمل طبيعي في سياق استكمال مشروع الخلق واستمراره من خلال نفوذ (تعامة) وهيمنتها على اشكال الخلق: ومن جهة أخرى كان لابد من التضحية (بالآبسو) لانه أراد الاخلال بنواميس متابعة الخلق والتكوين

والعودة بالكون الى العدم أو اللاتمايز: وسوف يشكل عمل القتل أي قتل الآلهة (الأب المؤسس) أول (درام الاهي) ومن هنا فصاعدا سوف يستعاد هذا (الدرام) مع نشأة المقدس في كل الاساطير القديمة اللاحقة، خلال الاحتفالات السنوية التي سوف تذكّر البشر دائما بالزمن البدئي، وبالخطيئة الاولى التي ارتكبها (الاله الاب) في حق استمرار الكون كما خلقته الآلهة البدئية.

لكن قتل (الابسو) لم يمكّن (تعامة) من الاستئثار بالسلطة الالهية المطلقة ، لان (آيا) الحكيم هو الذي سوف يتربع على السلطة ويدير الحكم، ومع ذلك لن تفقد (تعامة) نفوذها وسلطتها على المدينة وذلك بوصفها الام الأولى التي حبلت بالجميع.

لاشك أن (تعامة) سوف تندم عن سكوتها أو تواطئها مع قتلة زوجها (الابسو)، اذ سوف تُجَرد لاحقا من الكثير من صلاحيتها ونفوذها في مجمع الآلهة، نظرا للنفوذ المطلق الذي كان يمارسه (آيا) في ادارة الحكم وبناء المدينة الكونية التي سوف يلعب الاله (مردوخ) دورا أساسيا في استكمال بنائها الكوني والاجتماعي والسياسي.

لاشك ان التهتك الذي سوف يصيب جوف (تعامة) ونضوب حراكها الجنسي الاخصابي، هو الذي سوف يحرمها من هيبتها ويقلل من نفوذها في ادارة الحكم، ان رحمها لن يعود هو ذاته، بل سوف يحنّ الى عهد (الابسو) والى الاتصال من جديد بالمؤسسين من الآلهة البدئية، ولكن سيفوت الأوان، وتدخل (تعامة) في حرب خاسرة مع الآلهة الشباب، بل ان ابناءها سوف يتنكرون لها لانها في نظرهم قد خانت (الآبسو) وشاركت بصمتها في ارتكاب الجريمة.

الإله (مردوخ) يثأر للسلطة الأبوية ويؤسس المدينة

ان النظام الجديد الذي أرسى دعائمه الآلهة الجدد أخذ يهدد المصالح المرتبطة بالنظام الماترياركي التقليدي بزعامة (تعامة) وزوجها (كنغو) وبالتالي أخذ الصراع يشتد حول الاستئثار بالسلطة المطلقة بين الآلهة التقليدية والآلهة الشباب من ذرية (تعامة). ونتيجة لهذا الخطر الداهم، (اجتمعت الآلهة القديمة الى (تعامة) وحرضتها على اقامة الحرب ضد أولئك المتمردين على التقاليد الكونية والنواميس البدئية، فوافقت على هذا الامر، وشرعت بتجهيز جيش كبير قوامه أحد عشر من الكائنات الغريبة التي أنجبتها خصيصا لساعة الصدام).(٦)

في المشهد السياسي الجديد لنظام الآلهة الشباب، أخذ الاله (مردوخ) يهز عرش (تعامة) مما ادخل اضطرابا في الاعماق المائية البدئية، فذهب اليها أبناؤها ينتقدونها في ما آلت اليه الامور وليذكروها بالخيانة التي ارتكبتها حين تم القضاء على (الابسو) ولم تتصد لمشروع المتآمرين على السلطة:

(مردوخ) الذي احدث الامواج فاضطربت لها (تعامة)
قلقة صارت، تحوم على غير هدى
والآلهة (الكبيرة) نسيت الراحة، في خضّم العواصف
اضمروا الشرّ في سرائرهم
وجاءوا الى أمهم (تعامة)
قائلين:
«عندما قتلوا زوجك «آبسو»
لبثت هادئة دون ان تمدي له يدا
وعندما خلق «آنو» الرياح الاربعة
اضطربت أعماقك وغابت عنا الراحة
تذكري زوجك «آبسو»
تذكري «ممو» المقهور واندبي وحدتك
لم تعودي أما لنا، تهيمين على غير هدى
حرمتينا عطفك وحنانك) (٧)

ان تحريك (مردوخ) للأعماق المائية الاولى، لا يمثل في هذا السياق غير المس بالرمزية الرحمية (لتعامة)، أي انتهاكا لمصدر سلطتها الامومية، وان هذا التحريك للامواج يمثل على الصعيد الميسطيقي استشارة دوافع رغبات وشهوات قد ماتت أصلا عند «تعامة» وبالتالي لم تعد رمزا حيا للخصوبة والخلق، وبالتالي ضعف سلطتها وقدرتها الاخصابية والنمائية، مما يعني كل هذا ان الضرورة اصبحت تقتضي عند مجمع الآلهة الجدد القضاء على نظام (تعامة) الامومي والاستئثار لسلطة (الابسو) ومحاولة التأسيس لنظام باترياركي جديد، وسوف يلعب الاله (مردوخ) دورا أساسيا في بنائه.

ينتصر (مردوخ) في الحرب ضد جيش (تعامة) فيقتل هذه الاخيرة ثم يسوي (السماء) من الجزء الاعلى لجسدها، ومن الجزء السفلي يسوي (الأرض). وبهذا الانجاز يرسي (مردوخ) دعائم النظام الجديد ويبني المدينة وعلى انقاض اللاتمايز يتمّ بناء معبد الاله (مردوخ) وتحصل القطيعة النهائية مع السلطة الامومية، وعلى هذا الاساس سوف ينهي النظام الجديد كل امكانية للعودة الى اللاشكل أو العماء الكوني، ولكن

الرمزية الرحمية والقدرة الاخصابية التي للمرأة، سوف تحتفظ بدلالات الأعماق المائية التي تفيض دوريا خلال العادة الشهرية، حيث يجري في تلك الفترة على الصعيد الرمزي إحياء سلطة المياه البدئية (تعامة) فتستأثر بالسلطة من خلال الاطاحة بالهيمنة القضيبية ضد الرحم في تلك الفترة، وسوف تكرس الأم العشتارية هذا الدور الاحيائي للسلطة الامومية.

ان (تعامة) الام البابلية الكبرى التي شاركت في قتل زوجها (الآبسو) لم يغفر لها الآلهة الشباب خيانتها للاله (الأب)، وبالتالي فانها قد قامت بتدنيس حضنها، وتزوجت، بأحد الآلهة المتآمرين ضد السلطة الابوية التقليدية التي اخذت في التشكل والخروج من حال اللاشكل، ومن جهة ثانية فان (تعامة) لم تدخل في مساومات سياسية مع الآلهة الجدد وحصرا مع (مردوخ)، لأنها بمجرد ان سمعت بخطر الآلهة الجدد للانقضاض على السلطة، اعدت جيشا للقتال واعلنت الحرب التي أدت الى قتلها والاطاحة بنظامها، والملفت في هذا السياق ان (تعامة) لم تستخدم مفاتنها الجنسية ولم تستمل اليها إلها قوياً مثل (مردوخ) كان يمكن ان يقبل عرضها أو يرفضه مثل ما حصل (لجلجامش) مع الآلهة (عشتار)، ويبدو ان هذا الامر ربما كان يعود لمسألتين أساسيتين:

أ - الاستئثار الامومي المطلق للسلطة لم يكن قائما على دوافع جنسية إخصابية، سيما وان اشكاليات الخلق والتكوين كان ينظر اليها من زاوية إلهية مطلقة، مما يعني ان الاسطورة كانت تركز على الصراع بين العودة الى اللاشكل أو السكون أو الدخول في الحركة والتقدم، وهو الصراع الذي أدى الى قتل (الابسو) (رمز العودة الى السكون الكوني) والآلهة الجدد الذين كانوا يعملون للدخول في عالم الحركة والنظام الكوني الجديد.

ب - الدور الثانوي للدافع الجنسي والقدرة الإخصابية والنمائية، حيث كان النظام المسند الى الاسطورة معنيا بإرساء سلطة مركزية تقطع نهائيا مع أية امكانية انقلابية تعود بالنظام الى العماء الكوني، وبالتالي لم تطلق على المرأة من الآلهات صفات الخصوبة والخلق والنماء والاغواء الجنسي الا بعد ان ظهرت المدينة وتأسست على انقاض النظام الجديد.

ومن ناحية اخرى لا تخبرنا الاسطورة البابلية في (الاينوماليش) عن سيرة (تعامة) سوى بوصفها أماً أولى اتحدت بـ(آبسو) (الاب الاول) للخليقة، وانها دفعت حياتها ثمن خيانة ارتكبتها في حق زوجها ولم تكن طرفا وحيدا في حدوثها، ان (تعامة) في (الاينوماليش) أمّ (الانجاب) وليست رمزا للجنس والخصوبة، ولهذا لم تكن رمزا للعشق والجمال كما سوف يكون هذا الامر شأت الالهات ربات الجمال والخلق والخصوبة مثل الأم (عشتار) في ملحمة (جلجامش)، وهذا ما سنشير اليه بعد قليل.

الرمزية الرحمية في ملحمة جلجامش:

«عشتار» الآلهة الإخصابية والام والغانية التي يستحيل معها العودة بالنظام الى المرحلة الامومية

لاشك ان المرحلة (المردوخية) سوف تلعب دورا أساسيا في بناء المدينة والتأسيس للنظام الجديد الذي سوف يقوم على أشكال جديدة للصراع بين مجاميع الآلهة من ناحية والبشر من ناحية أخرى الذين كانوا يناضلون من اجل التحرر والانعتاق من نير سلطة الآلهة المطلقة، وسوف تمثل اسطورة (الاينوما اليش) اهم سجل تاريخي يعرض علينا قصة الخلق والتكوين، وسوف تنتهي هذه القصة بقتل الاله (كينغو) المحرض على قيام الحرب، ومن لحمه ودمه وعظامه، يصنع الانسان لكي يخدم الآلهة على الدوام، واذا كانت اسطورة (الاينوما اليش) (عندما كان في الاعالي) قد حررت الآلهة الجدد من سلطة الآلهة التقليدية واحدثت قطيعة مع كل عودة بالنظام الى مرحلة العماء الكوني، فان ملحمة (جلجامش) سوف تكرس عديد المآثر الكبرى، اذ سوف تذهب الى تطوير فكرة الخلق والتكوين، وتسعى الى تحرير البشر من سلطة الآلهة المطلقة والجائرة، وذلك بعد ظهور (انكيدو) الى الوجود وقد خلقته الآلهة (عشتار) من طين وتراب حتى يكون ندا (لجلجامش) كبير الآلهة ومؤسس النظام في (أوروك).

لاشك أن تعدد الموضوعات في ملحمة (جلجامش) لا يمكن حصرها بشكل هين فهي نص يشرع للخلق والتكوين البابليين، ان كان على صعيد التكوين أو خلق البشر وتأسيس المدينة، وسوف نكتفي هنا بدور الرمزية الرحمية وصلتها بأعمال الخلق والتكوين، حيث سوف يتعزز الدور البشري في عمل الاستقلال التدريجي عن سلطة الآلهة، اذ سوف يدور الصراع في الملحمة في هذه المرة بين الآلهة وانصاف الآلهة من ناحية والبشر ومجاميع الآلهة الكونية من ناحية أخرى. ويمكن تجسيد هذا الثالوث في ثلاث شخصيات رئيسية في هذه الملحمة: فالآلهة (عشتار) تمثل آلهة الخلق والتكوين والعشق والغواية، (جلجامش) يمثل انصاف الآلهة (نصفه اله

والنصف الثاني بشري)، أما (انكيدو) مخلوق (عشتار) من قبضة الطين فهو يمثل الكائن البشري، ومن خلال مشهد هذا الحوار الذي يجري بين (عشتار) و(جلجامش) الذي يدور حول الدافع الجنسي كعامل حيوي للاستئثار بالسلطة، نكتشف معنى هذا الصراع بين الآلهة (عشتار) وانصاف الآلهة (جلجامش) فالأولى تريد إغواء الثاني الذي يرفض هذا الاغواء لانه أصبح يدرك المرامي الاساسية (لعشتار) المتمثلة بالانقلاب على السلطة الذكرية من خلال الرمزية الرحمية أي العودة الى المياه البدئية بواسطة أسر (القضيب) في الرغبة الجنسية، والمخرج الوحيد الذي تبحث عنه (عشتار) رمز الخلق والجنس والرغبة والاغواء، هو طلب الزواج من (جلجامش) بعد عودته من احد انتصاراته الحربية مع صديقه (انكيدو) حيث تقع أسيرة في غرامه. وفي مقابل تحقيق هذه الرغبة، تعده بالعز والسلطة والرخاء الوفير، لكن (جلجامش) بفطنته يرفض هذا الطلب، ثم يذكرها للتوّ بالمصائر السابقة التي انتهى اليها عشاقها القدامى الذين بعد ان اغوتهم جنسيا، حولتهم الى مسوخ وبعثت بهم الى عالم الجحيم، بل ان (جلجامش) قد أدرك حقيقة المرامي البعيدة لآلهة الخلق والتكوين، التي أصبحت على ما يبدو متوجسة من الانتصارات المتلاحقة التي حققها (جلجامش) صاحب السلطة الزمنية في مدينة (أروك) والذي يحكم الى جانب (انكيدو) بنفوذ دون حدود، وان هذا على ما يبدو قد أخاف مجمع الآلهة التقليدية التي أقرت في مجلسها بعد احدى المعارك التي قام بها البطلان، بموت (انكيدو) الذي تجرأ وقتل حيوانا مقدسا، ولهذا كان لابد على مجمع الآلهة ان يفوّض (عشتار) الآلهة (الأم المقدسة) و(آلهة العشق) ورمز التهتك والعهر الجنسي، للايقاع (بجلجامش) في الغواية الجنسية حتى يتسنى لهم التخلص منه وينتهي مصيره الى نفس المصير الذي انتهى اليه كل عشاق (عشتار)، ولكن (جلجامش) قد أدرك كذلك بعد موت (انكيدو) بقرار من الآلهة، ان الجانب البشري فيه (نصف بشري) أصبح مهددا، بل ان طلب (عشتار) الزواج منه قد يفسر أيضا المساومة التي قدمتها في مقابل افتكاك السلطة والعودة بها الى الحكم الامومي، ولكن (جلجامش) لم يقع في هذا المطب السياسي الذي نصبه الآلهة التقليديون للقضاء على حكم (جلجامش)، وبالتالي كان رفضه للزواج اكبر دلالة تفسر هذا المعنى:

خطاب (عشتار) الى (جلجامش):

(... لما ان لبس (جلجامش) تاجه

رفعت (عشتار) الجليلة عينيها

ورمقت جمال (جلجامش) فنادته

تعال يا (جلجامش) وكن حبيبي الذي اخترت

امنحني ثمرتك (بذرتك) اتمتع بها

ستكون أنت زوجي، وأكون زوجك

سأعدّ لك مركبة من حجر اللازورد والذهب

اذا ما دخلت بيتنا

فستقبل قدميك العتبة والدّكة وسينحني خضوعا لك

الملوك والحكام والامراء

وسيقدمون لك الأتاوة من نتاج الجبل والسهل) (٨)

جواب (جلجامش) علق خطاب (عشتار):

(أي خير سأناله لو اخذتك زوجة؟

أنت؟ ما أنت الا الموقد الذي تخمد ناره في البرد

أنت كالباب الخلفي لا يصد ريحا ولا عاصفة

أنت قصر يتحطم في داخله الابطال

أنت فيل يمزق رحله

أنت قير لوّث من يحمله

أنت قربة تبلل من يحملها

أي من عشاقك من أحببته على الدوام؟

وأي من رعاتك من أرضاك دائما؟

تعالي أقص عليك مآسي عشاقك) (٩)

ان الملاحظة الاولى التي يمكن تسجيلها في هذا السياق من الخطاب، هو طبيعة الخطاب المختلف، ان لغة خطاب (عشتار) مبنية على طلب الرغبة والجنس واللذة والحب المعزز بالجاه والسلطة والمال والنفوذ، وعلى هذا النحو فان الدلالات العميقة في خطاب (عشتار) الموجه الى (جلجامش) لا نستطيع فك شفراتها الا بواسطة هذا التقابل بين العشق والاغواء والسلطة، أي هذا الحب مقترن بالحصول على المال والحكم، وهذا في اعتقادنا ما يكشف عن (التباطن السياسي) الذي يشكل الخلفية الاساسية لهذا الخطاب، ويشكل الدافع الجنسي هنا عنصرا اساسيا في ابراز مكامن الخطة التي أعدها الاله لتجريد (جلجامش) من السلطة الزمنية، لانه قد تجاوز الخطوط الحمراء في دعمه (انكيدو) الذي ذهب الى حد قتل احد الحيوانات المقدسة والمساس بسلطة الآلهة الكونية، فكان القرار، الحكم بموت (انكيدو) والاطاحة بنظام (جلجامش).

لهذا تم استخدام (عشتار) للقيام بهذه المهمة الاغوائية وطلبها الزواج من (جلجامش)، أما الملاحظة الثانية فهي

تكشف لنا عن الرفض والازدراء والاحتقار الذي يكنه (جلجامش) ضد (عشتار) ومن خلال الصفات المبتذلة التي يصفها بها، ندرك مدى وعي (جلجامش) بالغاية الاساسية من وراء هذا الاغواء الجنسي، لهذا كان رفضه مطلقا لهذا الاتحاد بينهما.

كما اننا ندرك من خلال هذا الرفض وعي (جلجامش) بالمأساة التي تعرض لها (الابسو) وكانت زوجته (تعامة) مشاركا أساسيا في تلك الجريمة التي أدت الى مقتله على يد الإله (أيا)، وبالتالي فان (تعامة) قد مثلت دور الخطيئة والشر والخديعة، بالرغم من انها تمثل الام الكونية الاولى، وكانت النهاية ان دفعت (تعامة) ثمن خيانتها بالقتل على يد الإله (مردوخ) الذي خلص المدينة من الآثام والشرور التي ارتكبتها (تعامة) في حق الآلهة والمجتمع الجديد.

لقد سقط مشروع الآلهة الكونية التقليدية في الاطاحة بنظام (جلجامش) من خلال توظيف الدور (العشتاري) الجنسي والعشقي، ومع هذا السقوط انتهت كل محاولة للعودة بالنظام السائد الى السلطة الامومية، والدلالة على ذلك من (عشتار) في الاسطورة البابلية لا تمثل آلهة الخلق فحسب، وانما هي الآلهة التي يجتمع فيها العشق الجنسي واللذة والاغواء، في (الأم) المقدسة والزاني والعاشقة التي لا يمكن الاطمئنان اليها، وبالتالي فان حضنها لم يعد حضنا للقداسة فقط وانما للتدنيس والمراودة الجنسية:

(أنت قير يلوث من يحمله

أنت قربة تبلل حاملها)

ان المعنى الرمزي في هذين البيتين يحمل هنا دلالة التدنيس، بما هو تبرير رمزي للرفض، رفض الاتصال الجنسي والزواج، وهذا يعني ان زواج (جلجامش) (بعشتار) يمثل على صعيد (المباطنة السياسية) في هذه الملحمة استسلامه لاعادة السلطة الامومية التي تجسد ميسيطيقيا العودة بالنظام الى المياه الاولى (عبر مياه الرحم) والسقوط في اللاشكل والفوضى الكونية.

ومن جهة ثانية فان طلب (عشتار) التمتع (بثمرة) (جلجامش)، انما يجسد العودة القضيبية الى الرحم كرمز للمياه البدئية، أي ان زرع (الثمرة) في رحم (عشتار)، انما هو سيجسد رمزي لنفوذ السلطة الرحمية ضد القضيب (كرمز للسلطة الذكرية)، وهذا ما يفسر رفض (جلجامش) للاتصال الجنسي والزواج (بعشتار)، وبالتالي فان كل عودة قضيبية الى الرحم، لا تعني غير العودة للانغماس في المياه البدئية وإحياء لذلك الصراع الذي دار بين الآلهة التقليدية والآلهة الجدد الذين أسسوا المدينة وبنوا النظام وأحدثوا قطيعة مع كل عودة بالعالم والنظام الى حالة السكون السرمدي والعماء الكوني، وهنا يكشف الرحم في الادبيات الاسطورية في تماثل مع المياه البدئية والظلام الذي كان يخيم على الكون.

ان هذه الرمزية الرحمية تشير في ملحمة (جلجامش) الى أهمية الدافع الجنسي كمبدأ للخلق وعنصر وظيفي في بناء الحياة الانسانية بأبعادها المختلفة، لهذا نلاحظ ان الدافع الجنسي في هذه الملحمة قد تم توظيفه في منحيين في اطار ثنائية الجنس المدنس والجنس المقدس:

يكشف الرحم في الادبيات الاسطورية في تماثل مع المياه البدئية والظلام الذي كان يخيم على الكون

ان (عشتار) التي خلقت (انكيدو) من قبضة تراب رمتها في البرية وجاء على هيئة كائن مزدوج (نصف انسان/ نصف حيوان)، قد تم ترويضه لاحقا في متن الاسطورة بواسطة امرأة (بغي) (رمز الجنس المدنس) فهي التي اغوته بمفاتن جسدها وقادته بعد الترويض الى المتعة الجنسية التي لم يعرفها من قبل، وبواسطة إشباع هذا الدافع انتقل (انكيدو) من مرحلة كينونته الحيوانية الى مرحلة كينونته الانسانية التي جعلت منه كائنا مدنيا وندًا (لجلجامش).

وعلى هذا الاساس سوف يلعب الجنس المدني دورا اساسيا في تمدين الانسان ككائن اجتماعي، أي انه يشكل عنصر تأهيل وعامل حكمة في ترويض البشر وتحقيق انسيتهم، وهنا يكمن (الترويض) الجنسي كدلالة (للتسييس) والتمدين، في حين ان استخدام الدافع الجنسي في المستوى الثاني في هذه الملحمة، كرمز للنفوذ وبناء السلطة، (فعشتار) صاحبة الحضن المقدس تحاول ان تستدرج (جلجامش) للاتصال الجنسي بها والتمتع (ببذرته) تفشل في تحقيق هذا المسعى، لان خطابها في الحب والعشق الجنسي كان مقترنا، بتحقيق السلطة والمال والجاه السياسي. هذا اضافة الى الفتك الذي كانت تقوم به (عشتار) ضد كل عشاقها القدامى، اذا فان الدافع الجنسي هنا مقترن رمزيا برمزيات الحراك السياسي للسلطة الذي افضحت عنه هذه الاسطورة.

ان (عشتار) تعرض الحب على (جلجامش) بثمن، وهذا الاخير يرفض الطلب ويكشف لها بالتالي عن الخطة

المشؤومة التي دبرتها الآلهة للعودة بالعالم الى العماء الكوني عبر استخدام وظيفي للقضيب والرحم، ويعني هذا عند (جلجامش) ان كل عودة قضيبية للرحم، انما تعني اعادة تكرار المأساة الاولى أي قتل (الأب) (الابسو) على يد ذريته واستئثار (تعامة) بالسلطة، ولكن (عشتار) عبر رمزية الطقس والاسطورة سوف تستعيد السلطة الامومية وتحديدا خلال فترة العادة الشهرية عند المرأة، اذ كل امرأة هي تمثيل (لعشتار) الام الكبرى، حيث تتعطل عملية الاتصال الجنسي بين الرجل والمرأة التي تدخل مرحلة الحيض خلال تلك الدورة المرتبطة في الاساطير القديمة بدورة القمر. وبهذا تحيي المرأة رمزيا سلطتها المسلوبة من طرف الرجل الذي يدخل في فترة قمع جنسي وتتعطل لديه الخصوبة الذكرية. وان طمث المرأة يمثل على الصعيد الميسطيقي عودة المياه البدئية الى الوجود التي يفرزها الرَحم، وتتخلَص المرأة من بعض الاعباء والوظائف اليومية.

(ولقد كان سكَان بلاد الرافدين يعتبرون تمام البدر يوما تحيض فيه (عشتار) وتستريح من كل أعمالها. لهذا فقد ارتبطت بهذا اليوم مجموعة من المحرَمات كالشروع في السفر وأكل الطعام المطبوخ واشعال النار، وهي نفس المشاغل التي تستريح منها المرأة الحائض).(١٠)

وفي النص التوراتي، ثمة أيضا ما يشير الى الإحيائية الرمزية للمياه البدئية ممثلة بدم الحيض خلال فترة العادة الشهرية، وهي تمثل تعبيرا عن خشية الرجال ومهابتهم من نزيف دم النساء الدوري والمثير للريب والتدنيس وتبرز التوراة، (ان في البدء كانت عقوبة العلاقات الجنسية الموت خلال فترة العادة الشهرية... وفي وقت لاحق نقرأ: وأيَة امرأة كان بها سيلان أي سيلان دم من جسدها تبقى سبعة أيَام في نجاسة طمثها، وكل من لمسها يكون نجسا، وكل من اتصل بها جنسيا يكون نجسا سبعة أيام).(١١)

وفي المجتمعات العربية الاسلامية التقليدية (الأرياف والقرى) لا تزال مثل هذه المعتقدات الخاصة بتدنيس دم الحيض، إذ تنعزل المرأة خلال فترة الحيض ولا تعود الى فراش الزوجية الا بعد أن تتخلص من الدم الفاسد وتطهَر حضنها.

إن على الصعيد اللاشعوري خلال فترة العادة الشهرية، تشتعل الحرب بين السلطة الامومية ممثلة بالمرأة الحائض والسلطة الأبوية من خلال تعليق الرغبة الجنسية ورفض الاتصال بالرحم الحائض، ولكن المرأة في هذه الفترة تثأر لسلطتها المفقودة، اذ تجبر الرجل على الدخول في مرحلة الرفض والانكفاء الجنسي، وتطفو على سطح اللاشعور الأنثوي، انتصارات (تعامة) و(عشتار) ضد الآلهة الذكرية، وفي المقابل يرفض الرجل خلال فترة الحيض لا شعوريا كل امكانية للعودة بالنظام والعالم الى مرحلة اللاتمايز أو اللاشكل الذي يمثلها رمزيا الدم الفاسد الذي يفرزه الرحم الحائض. ولكن بجفاف الرحم من الطمث (المياه البدئية) عند انتهاء فترة الحيض، تختفي في أعماق اللاشعور مآسي (الآبسو) و(تعامة) و(إينانا) و(دمّوزي) و(عشتار)، ويتخذ الصراع مجراه الطبيعي والانساني. نحو تطوير النظام وتفسير أهل الكون والموجودات، والانغماس في تجديد الحياة.

الهوامش

١ – راجع: مغامرة العقل الاولى – تأليف: فراس السواح، ص٢٦، منشورات دار الكلمة، بيروت ١٩٨٥، ط٤.
٢ – راجع نفس المرجع السابق ص٢٦–٢٧.
٣ – راجع نفس المرجع السابق ص٤٥، السواح.
٤ – راجع نفس المرجع السابق ص٤٦، السواح.
٥ – راجع نفس المرجع السابق ص٤٦، السواح.
٦ – نفس المرجع السابق ص٤٢.
٧ – راجع نفس المرجع السابق ص٤٨، السواح.
٨ – راجع ملحمة جلجامش تأليف طه باقر، ص١٠٨، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية، سلسلة دراسات (٢٠٢)، ط٤، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٨٠.
٩ – راجع نفس المرجع السابق ١٠٩، طه باقر، جلجامش، ملحمة.
١٠ – راجع لغز عشتار، تأليف فراس السواح ص٧٥، ط٤، منشورات دار المنارة دمشق، سوريا ١٩٩٠.
١١ – راجع الجنس في العالم القديم، تأليف بول فريشاور، ترجمة فائق دحدوح، ص٢٤٧، ج١، ط١، منشورات دار الكندي، بيروت ١٩٨٨،

المراجع

١ – راجع طقوس الجنس المقدس عند السومريين، تأليف صموئيل كرايمر، ترجمة نهاد خياطة، منشورات مكتبة السائح، طرابلس، لبنان، ١٩٨٧.
٢ – راجع الفكر الشرقي القديم، تأليف جون كولر، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة د. امام عبدالفتاح، امام، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عام ١٩٩٥، العدد ١٩٩.
٣ – المرأة الفرعونية: تأليف كريستيان ديروش نوبلكور، ترجمة: فاطمة عبدالله محمود، مراجعة: د. محمود ماهر طه، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

المراجع بالفرنسية

١ – La naissance du monde sources orientales, Editions du seuil. Paris VI 1959.
٢ – - Initiation a L`oroent ancien D.E Sumer a` la bile Jean Battero Editions du seuil- 1992- Paris.
٣ – - La pensee Juive Abe`cassis Armand. Imprime a` Paris 75 par Brodard et. Taupin 1987.



سيلين

هجومي الكبير يستهدف الكلمة لقد أصبحت موضوعا للحقد

انه جد صعب اختراع الكلمات وتغيير الأسلوب

محمد المزديوي★

ما زال «سيلين» كاتبا ملعوناً، وما زال صدور طبعة جديدة من كتاب من كتبه يُشكّل حدثا ثقافيا وسجاليا. فمنذ عدة سنوات انتقل السجال بخصوص هذا الكاتب إلى البرلمان الإسرائيليّ بعد صدور الترجمة العبرية لرواية «سفر في آخرِ الليل»، بدعوى أن هذا الكاتب الراحل كان من غلاة المعادين للسامية ولليهود. ومنذ شهر صدرت، أخيراً، الترجمة الكاملة لـ«سفر في آخر الليل» باللغة الألمانية، بعد أن كانت الترجمة الوحيدة منقّحة ومختصرة بسبب تعقد أسلوب «سيلين» وبسبب المفردات التي ابتكرها أو التي قام بنَحْتِها.

ولعَلَّ هذا الكاتب، الذي ما تزال الكثير من كتبه ومن بينها Les beax draps و Bagatelles pour un massacre وغيرهما خاضعة للمنع والرقابة في بلد ديموقراطيّ كفرنسا، استعاد بعضا من الاعتبار بفضل قيام الممثل المسرحي الفرنسي الكبير «لُوشّيني» بِمَسْرَحَة فصول من روايته «سفر...» والتي عرفت نجاحاً مُنقطع النظير. كما أن الكِتَابَ الذي أخرجته أرملته «ليسيت ديتوش»، منذ سنة، والذي تتحدث فيه بحبّ كبير عن زوجها الراحل، ضاعف من ردّ هذا الاعتبار لهذا الكاتب العصي على أن يُوضَعَ في خانة معينة. وبالرغم من الرقابة والإهمال الذي عرفته أعمال «سيلين»، فإنّ تأثير «سيلين» تَخَطّى حدود فرنسا وأوروبا، وجعل أحد كبار كُتَّاب اليابان «كنزابورو أُوِي» KENZABURO OE يَعترف بتأثير «سيلين» على أدبه وعلى أدب كُتَّاب يابانيين آخرين.

★ قاص ومترجم من المغرب يقيم في باريس

تتحدث «ليسيت» عن العلاقة التي كانت تربط بين «سيلين» و«سارتر»، وعن التقريظ الذي قام به هذا الأخير لـ«سيلين» في تقديم روايته «الغثيان». تقول: «في تقديم «سارتر» نقرأ جملة لـ«سيلين» مقتطعة من كتاب «الكنيسة» :L Eglise لقد كان طفلاً دون أهمية جماعية، كان فقط فردا». وعلى كل حال، فقد كان «سارتر» كثير الإعجاب بـ«سيلين»؛ ولم أفهم أبداً هذا التحول الكامل من جانبه. لقد تأثر «سيلين» كثيراً لهذا التقلب...»

وعن «سيلين»، تقول أرملته: «كان رجلاً في غاية الطيبوبة. كل ما قام به، قام به من أجل الخير؛ كان يُحبّ فرنسا، بلده، وكان يُحبّ الناسَ بصفة عامة... لقد كان أكثر حنانا وحُنُوّاً مما يمكن تخيله، ولكنه كان يخفيه، وهذا هو الحنان الحقيقيُّ. وعلى أي فقد مات بسببٍ مِنْ هذا الحنان، وإذا مَا تَصَادف أن كان في لحظةٍ مَا قاسياً، إلى حدّ مَا مع الناس، فمن أجل أن يغيروا أشكالهم وليس من أجل سبب آخَر. لم يكن يُحِبُّ التدميرَ، كذلك، وإذ ما تصادف أن كسَّر شيئاً مَا فلأنه كان يتصور أنه غيرُ مُفيد. كان يريد أن يخترع وأن يخلق... كان صانِعا، دون أي غرور. وكان مستعدا للتعبير عن الاعجاب لِكُلِّ مَنْ قام بعملٍ ما مثله. كان يعتقد أن الناس لا «يَحْفِرون» أبدا بشكل عميق ليجدوا ما يبحثون عنه. «إنهم يظلون على السطح» كان يقول متحدثاً عن الآخَرين. كانت له فكرة واحدةٌ: العَمَل.. هذا الجانب الآتي من القرون الوسطى.. كان رؤيوياً، ولم يكن إستعرائياً... كان يعشق النظرَ والملاحظة... كان مستعدا لأن يمنح حَياته من أجل مريضٍ مَا، حياتُهُ لم تكن عزيزةً عليه... الحياة... عدم التخلص من الحياة. كان عاشقا للحياة. هوَاهُ: الشباب. كان يعشق الأطفال والحيوانات وكل ما هو يَافِع وجديد.. كان يكتب من أجل الشباب، لأنه كان يعرف أنه لنْ يَنْتَظِرَ شيئاً من الرجال... الذين لم يفهمونه. لاحِقاً، ربما.

الناس لا «يَحْفِرون» أبدا بشكل عميق ليجدوا ما يبحثون عنه. «إنهم يظلون على السطح»

وُلِدَ «سيلين» (لويس ديتوش) في ٢٧ من مايو سنة ١٨٩٤ في بلدة «كُورْبْوَا» بالضاحية الباريسية. وفي ١٩١٤ شَارِكَ في الحرب الكونية الأولى كَرَقيب في الخيَّالة، وهناك سيَتَلَقّى جُرحا عميقاً، سيُفْقِدُه ٧٥ في المائة من حركة ذراعه اليمنى. وفي سنة ١٩٢٤ سيحصل على الدكتوراه عن أطروحة طبية حملت عنوان «حياة وأعمال فيليب– إنياس سيميلويس» La vie et loeuvre de Phillipe-Ignace وبعدها سيقوم بمهماتٍ طبية عديدة تحمله إلى الولايات المتحدة (١٩٢٥) إلى إفريقيا(١٩٢٦) وأوروبا (١٩٢٥، ١٩٢٦). في سنة ١٩٣٢ ستظهر روايته الشهيرة «سَفَر في آخِر الليل» التي كانت مُرَشَّحة للفوز بجائزة «الغونكور»، بحيث أن هيئة التحكيم إلى حدود أسبوع قبل إعلان النتائج كانت مع فوز «سيلين». ولكنّ خيانة بعض أعضاء التحكيم ومن بينهم «الأخَوَان «روني» Rosny، جعلت الروائيّ «غي مازلين» Guy Mazeline يَحصُلُ على «الغونكور»، وكان عزاء «سيلين» هو حصوله على جائزة «رونودو»Renaudo التي هي أقلّ هيبة وأهمية. ومن سخريات القَدَر أن الفائز بـ«الغونكور» لهذه السنة(١٩٣٢)، أي «مازلين»، لم يعد يعرفه أحدٌ من القراء، ودخل عالم النسيان المؤلم. وقد عرفت رواية «سيلين»: «سفر في آخر الليل» نجاحا منقطع النظير، بحيث أن الصحافة العالمية، ومنها الإيطالية والأمريكية والإنجليزية، نقلت أصداء عنها. وبعد هذه الرواية التي جعلته يشتهر كروائيّ بالإضافة إلى مهنته كطبيب، طفق ينشر روايات ودراسات تدافع عن الوحدة الأوروبية من خلال قُطْبَيْهَا ألمانيا وفرنسا، منتقدة الدور اليهودي في إشعال الحَرب الفرنسية الألمانية. ومن بين هذه المؤلفات التي جرّت عليه مشاكِل واتهامات وجعلته يعيش على الهامش، بعد أن انفضّ عنه معظم أصدقائه، Mea Culpa وBagatelle pour un massacre و L Ecole des cadavres وهذا الكتاب الأخير (مدرسة الجُثَث) نشر في هذه الفترة، ١٩٣٨، التي كان فيها «سيلين» يرتاد اجتماعات معادية للسامية. وقد تمت إدانته وإدانة دار النشر التي طبعت كتابه «دونويل» Denoel. وفي هذه الفترة بدأ «سيلين» معاركه الهجائيّة ضد قسم من الصحافة. في سنة ١٩٤٤، أي عام بلوغه سنّ الخمسين، سيغادر فرنسا في ١٧ من شهر يونيو بنية التوجه إلى الدانمارك حيث وضع بَعضاً في أمواله في مَكان آمِن. في ألمانيا سيتمّ احتجازه هو وزوجته في «بادن–بادن» ولن يحصلا على فيزا للذهاب إلى الدانمارك. وسينتظران إلى ٢٢ مارس من سنة ١٩٤٥ كي يَتَوَجَّهَا إلى «كوبنهاغن» حيث سيصلانها يوم ٢٧ مارس، وهناك سيتلقيان خبرَ وفاة أم «سيلين» «مارغريت». في التاسع عشر من شهر أبريل، سيَصْدُرُ أمرُ توقيف «سيلين»

بتهمة الخيانة. في ٢ ديسمبر من نفس السنة سَيَتِمُّ اغتيالُ ناشر «سيلين» «روبير دونويل» في ظروف غامضة، وفي ١٧ من نفس الشهر سيتم إيقاف «سيلين» وزوجته. في الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سيتم إطلاق زوجته. وفي ٢٤ من شهر يونيو من سنة ١٩٤٧ سيطلق سراحَ «سيلين». وسيستقر في الدانمارك في مزرعة محاميه الدانماركي «ميكيلسون» Mikkelsen على بحر البلطيق. في ٢١ من شهرفبراير من سنة ١٩٥٠ سيصدر حكمٌ غيابيٌ على «سيلين» بسنة سجناً و٥٠٠٠٠ فرنك غرامة وبمصادرَة نِصف أملاكه وسيصدر عفوٌ عليه في أبريل من سنة ١٩٥١. في يوليو من نفس السنة سيعود هو وزوجته إلى فرنسا، وسيوقع اتفاقاً يعطي لدار نشر «غاليمار» حقَّ الانفراد بنشر مؤلفاته، وسيستقر في منطقة «مودون» Meudon. في سبتمبر من سنة ١٩٥٣ سيفتح عيادة طبية في بيته. في سنة ١٩٥٦ سيقوم «سيلين» بتسجيل أغانٍ. في ٣٠ من شهر يونيو من سنة ١٩٦١ سينتهي من روايته الأخيرة «ريكودون» Rigodon، وسيموتُ في اليوم التالي.

سيلين الكاتب

لَعَلَّ «سيلين» يبقى الكاتب الفرنسيَّ الكبير الذي تعرَّض لحملةٍ تشنيعية وتشهيرية. وقد حُورِبَ من كلِّ الأطراف ومن كلِّ الاتجاهات السياسية. من اليسار ومن اليمين. وقد جاءت روايته الأولى «سَفَر في آخر الليل» لتعطي الدليل على أنّه بالإمكان كتابة رواية تختلف عن السائد ويمكنها أن تكون جماهيرية. ومما سَاهَم في تعرّض «سيلين» لهذا الوابل من الهجومات والانتقادات كونه يمتلك قدرة هجائيّة لاذعة ومرّة. كما أنه ظلَّ وفيّاً لصورة مثالية عن فرنسا التي يريد أن تكون. يدافع «سيلين» عن الأسلوب ضدَّ الأفكار. ويبدو هذا جلياً من رواية «السفر...».

كان لاذعاً، فحين يتحدّث عن الثورة لصديقه «بيير ديفيرجي» Pierre Duverger، يقول: «»الثورة... ولكننا نَعيشُ الثورةَ كلَّ يوم...الثورة الوحيدة، والحقيقيّة، تتمثل في ساعي البريد الزنجيِّ الذي يَنكح خادِمة... بعد أجيال قليلة قادمة، ستكون فرنسا خلاسية ومختلطة بشكل كليّ، ولنْ يعُودَ لكلِمَاتِنَا من معنى... وسواء أعجبك هذا أَمْ لا، فإنّ الرَّجُلَ الأبيضَ مات في «ستالينغراد».».

ويقول «بيير ديفيرجي» عن صديقه «سيلين»: «كان «سيلين» يرفُضُ أن ينخَرِط في في أيِّ حركة كانت. من الصعب أن يكون المرء وحيداً. كان يعيشُ بطريقة صارمة(إسبرطيّة)، مثل حكيم. لم يكن يشرب المشروبات الرّوحية أبداً، ولم يُدَخِّن أبداً. في صورة تعود إلى سنة ١٩١٤ كان يظهر فيها وفي فمه سيجارة، فكنتُ أداعبه. قال لي: «لا، لا، كانت فقط من أجل الصورة، كان كل الأصدقاء يحملون سيجارة في أفواههم، وبعد التقاط الصورة وضعتُ السيجارة جانباً.» أعتقد أن باستطاعتي التأكيد على أنّ «سيلين»، عموماً، لم يكن يحبّ الصحافيين كثيراً. فقد حضرتُ، مرة، لقاءً صحفيا أُجريَ معه في منزله بـ«مودون» وسمعته يؤكد، دونما ضحك، عكسَ ما يعتقده تماماً. وجاء الضحكُ بعد انصراف المُحَاوِر. إنّ ما أقوله لا ينطبق، بطبيعة الحال، على كلِّ الصحفيين الذين نشروا حِوَارات معه، ولكن سيكون من التهور وقلة الفطنة أن نُحَاكِمَ «سيلين» من خلال بعض المُحَاوَرَات مع أُنَاس «بوليس بطريقة أو بأخرى». صحيحٌ أنّ الغنائيّةَ تشوِّهُ وتُفْسِد الواقع.»

روايته الأولى «سَفَر في آخر الليل» تعطي الدليل على أنّه بالإمكان كتابة رواية تختلف عن السائد ويمكنها أن تكون جماهيرية

في أحد الحوارات التي أجراها معه «روبير سَادُول» يتحدّث «سيلين» عن العاطفة والانفعال، فيقول: في البدء كانت العاطفة»

وبخصوص سؤال: «هل كنتَ تعتقد، وأنت تكتُبُ «سفر في آخر الليل» بأنك تمارس مِهْنَتَيْن، أو أنك إخترْتَ طريقك؟ يُجيبُ «سيلين»: «لا أبداً.. لقد كانت لي، فقط، موهبة طبية، وأنا نَادِمٌ على أني أهملتُهَا قليلا. لو كنتُ انغمسْتُ بشكل كليّ في الطبِّ، ما كنتُ لأعيش هذه المشاكل... وهكذا انخرطت في الأدب، وقد كلّفني ثمناً غالياً جداً. ابتدأت المشاكل، بكل بساطة، في سنة ١٩٢٧ حين



غادرتُ عصبة الأمم كي أشتري شُقَّةَ. وفي هذه اللحظة لم أكن أملك فلساً، وكان من الصعب والمؤلم عليّ أن أدفعَ كلَّ المبلغ، حينها قلتُ في نفسي: إذا ما اشتريتُ شقّةَ، فإنه ستكون لي مشاكل أقلّ. وإذا ما بعتُ كتاباً، في حالة ما إذا نَجَحْتُ في تأليف كتاب، فَسأمتلكُ الأموال اللازمة لِشِراء شقة. حينها ذهبت لرؤية «دونويل»(دار نشر)، وتركت عنده مخطوطاً، وبدأتُ الكتابة، كتبتُ مخطوطاً، وكان «سفر في آخِر الليل»، ثم تركته في دار نشر «دونويل»، ثمّ ضَاعَ، كان بين يدي امرأة، وأخيراً كان هناك غموضٌ عامّ، ثم عُثِرَ عليَّ أخيراً. أنا أُدْعَى «سيلين» لأنه اسم أُمّي في الحقيقة هو إسم جَدَّتِهِ، إذ أنّ اسم أُمِّه هو «مارغريت» [Marguerite، كانت تدعى «سيلين»، وكنت أعتقد أنني سأمرِّرُ المسألة دون انتباه من أَحَدٍ، لأني اكتشفتُ بعدها أنه من الصعب أن تكون طبيبا وكاتبا في نفس الآن. فأنت حينها طبيبٌ مَاكِرٌ أو كاتبٌ فانتازيا، وهو ما يجعل الحياةَ مُعَقَّدَةَ... وهكذا أصبحتُ هذ الرجل الشابّ الذي يدعى «سيلين»، باسم امرأة، ولكنّ هذا كلّفني غالياً، ثم استمررتُ بعدها في الكتابة...

وعن الأسلوب يقول «سيلين»:

«(...)إنّ الكُتَّابَ الآخرين يقومون، بالضرورة، بِنَسْخ الموديلات. إنّ لهم مثالا أعلى، وهو أمر طبيعيّ، ولهم حَمَاسٌ: من النوع الإغريقي «الله الذي يوجد في داخلنا»، أليس كذلك. إذاً لَهُم حماسٌ، لكن من أجل مَنْ، منْ؟ من أجل «بول بورجي» Paul Bourget، ومن أجل «ميوماندر» Miomandre ومن أجل «فولتير» Voltaire ومن أجل «اناتول فرانس» Anatole France، إلخ. إذاً فهذا المثال الأعلى يمنعهم من... من أن يكونوا شخصيِّين، أليس كذلك، ولأنه، في عمق الأشياء، لا يوجد شيءٌ كبير يمكن أخذه، لأنّ ما يمتلكه الإنسان من الشخصيّ صغيرٌ جدا، وضعيف جدا. تعرفتُ على مُدَرِّس في «جنيف»، حينما كنتُ في هذه المدينة، كان يقول لي: «كل البشر يملكون صوتاً، ولا يوجد صوتٌ، يوجد... في كل وقت، أي إنسان قادرٌ على الغناء، أليس كذلك؟» حينها قلت لنفسي: طيب، نعم، أي إنسان، أعتقد، أن أيَّ إنسان، في الحقيقة، قادرٌ على تأليف كِتابٍ مَا يكون من ملكيته، بصفة حقيقية، أي يمتلِك أسلوباً خاصّاً به، بشرط أن يمتلك تَوَاضُعاً وألاّ يُحاوِلَ أن يعتبر نفسَه كاتِبا كبيراً...

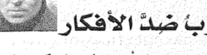
وحين يتحدث عن «رابليه» Rabelais الذي يعتبره من أساتذته:

«لقد أراد «رابليه»، في الحقيقة، لغة خارقة للعادة وثرية. ولكنّ الآخَرين(أي من كُتَّاب عصره)، كلهم، أضعفوا هذه اللغةَ وخَنَّثُوها. وهكذا نكتب، الآن، على طريقة «أميوت» Amyo، وهذا ليس سوى «لغة ترجمة». قال «جيرمان بومونت» Germaine Beaumon في إحدى المرات، وهو يقرأ كتاباً: «آه! إنّ هذه القراءةَ جميلةٌ، ينتابُنَا الانطباعُ بأنها ترجمةٌ! » هذا هو الهَوَسُ الحديث للغة الفرنسية: إنجاز وقراءة الترجمات، التحدث كما لو تعلق الأمر بترجمات. وفيما يخصني أنا، جاء عندي مَنْ يسألني إن كنتُ أَخَذتُ هذا المقطع أو ذاك من «جويس» .Joyce نعم، طُلِبَ منّي هذا! إنها المرحلة... لأنّ اللغة الإنجليزيّةَ أصبحتْ موضةً. أنا أتحدَّثُ الإنجليزية بطلاقة، مثل اللغة الفرنسية. أن أذهَبَ لاقتباس شيءٍ من «جويس». لا، أنا أتحدث هذه اللغة العاهرة التي تزعجني.. مثلما هو حَالُ «رابليه» وجدتُ كلَّ شيء في اللغة الفرنسية. لقد قال «لانسون» Lanson(ناقد فرنسي): «إن اللغة الفرنسيّةَ ليستْ لُغَةً فنيّةً. لا يوجد شِعْرٌ في فرنسا، كل شيء صار منطقيا ومُنَظَّماً. هو على حقّ بطبيعة الحال. إنها حالة الكاتب «أميوت» Amyot، وهكذا... إنّه كاتب ما قبل–منطقيّ، وبسببه تمّ تدمير كلّ شيء. وهو ليس حالة «رابليه»: إنه هو الفنان. صحيح أن «رابليه» خَسِرَ، بينما فاز «أميوت». إنّ وَرَثَةَ «أميوت» هم «غاليمار» وكل هذه الروايات المُخَنَّثَة. آلافٌ منها تصدُر كل سنة. ولكن روايات من هذ القبيل، أنا قادرٌ على أن أتغوَّطَ واحدةً كُلَّ ساعة.

غير أننا لا نَنْشُرُ إلاّ هذا النَّوْع. أين هُمْ وَرَثَة «رابليه»؟ الأدب الحقيقيّ؟ انقرض.

يقول الباحث «ميشيل دونلي» :Michel Donley الموسيقى هي الرَّحِمُ التي تُخبِرُ وتُوَحِّدُ كُلَّ العمل السيليني». وكما قال الفيلسوف الفرنسي الراحل «جانكليفيتش»: «إنّ الموسيقى تُحَرِّكُ المَشَاعِر لأنها مُتحرِّكَةٌ.»

وعن عقلية الدقة والبحث عن الكمال التي كانت تنتاب سيلين في كتابته، تقول أرملته «ليسيت ديتوش» Lucette destouches قبل أن يعطينا «سيلين» هذه النسخة الأخيرة من روايته «ريكودون» Rigodon، تَخلَّص، ربما، من عشرين نسخة مُعدَّلَة.



لويس-فيرديناند سيلين :

الأسلوبُ ضدَّ الأفكار

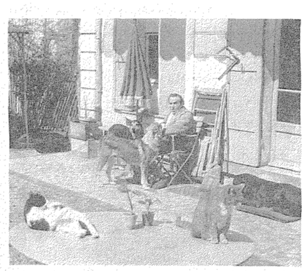
حوار أجراه لوسيان كومبيل*

وها أنذا! وبعد أن عشتُ في أماكن عديدة، وتحت مَنَاخَات مختلفة، وفي شروط مختلفة، أجِدُني، في الوقت الحاضر، موضعاً للتوسّل كي أعطي انطباعي عن روائعي في ديكور يُذكّرُ بالكرسيّ الكهربائي...

ولكنّ هذا لن يُربكَني على الاطلاق، فسوف أقول كلَّ ما أعتقده، ولا أحد باستطاعته ثنيي عن التحدث. والآن، وكما سترون، سأكون سريعاً، لأني أعتقد أنّ الأشياء ثمينةٌ. إذاً فيتوجّب عليّ أن أدَّخِرَ كلِمَاتي- سأتحدث، حالاً، عن ما أعرفه وعن ما قرأتُهُ. في مذكرات «جورج صاند» لا نقرأ كثيراً عن «جورج صاند»، ولكننا نقرأ بشكل أقلّ مذكراتها، وأنا، بشكل خاصّ، قرأتُها- يوجد فيها فصلٌ يثيرُ الانتباه، حيث لما كانت صغيرة، كانت تذهب لِمُلاقاة الحياة، وكانت لها أفكار يسارية، بل يمكن القول إنها كانت أفكاراً يسارية متطرفة.

وكانت لها نجاحات، بِسَبَبٍ من ولادتها وذيوع صيتها- نحن نعرف أنها كانت بنت حفيد لأمير الـ«ساكس»-، فكانت ترتادُ الصالونات الكبرى، وبشكل أخصَ في الصالونات التي كان لايزال يجتمع فيها أعضاءُ الارستقراطية القديمة، ولكن الحقيقيّة! الارستقراطية التي كانت ما تزال موجودة، والتي خَرَجتْ من بلاط «لويس السادس عشر، بكثير من الألم! بل حتى ومن بلاط «لويس الخامس عشر. فكانت تنظرُ إلى أعضاء هذه الارستقراطية بِهلَعٍ كبير، إلى الطريقة التي كانوا يُومِئون بها والطريقة التي يَهيجون بها، والتي يتبادلون فيها الفُرنِيَّات (حلويات)، والتي يتقدمون فيها إلى المقاعد، والطريقة التي يحركون بها هذه المقاعد والطريقة التي يخبئون بها شَعْرَهُم المُستعار بين نهود السيّدات، ثمّ يضعونها تحت مؤخراتهم، ثمّ يقومون بحركات رشيقة متصنعة ومتكلّفة... لقد كانت ترتعِبُ لرؤية هؤلاء العَجَزَة في عصر مُنقرِض وهم يقومون بهذا الكمّ الغفير من تقطيبات الوجه. وأنا، شخصياً، أجد هذا الفصلَ أساسيّاً! - أعتقد أن «مارسيل بروست» نفسه استفاد، بشكل جيد، من هذه الوضعية، في هذا الفصلِ الشهير الذي نرى فيه الرجال وهُمْ يَشيخُون في أمكِنَتِهِم. إنّه فصلٌ شهيرٌ، ولكني في هذه المسألة أعتقد أنّ «جورج صاند» قد سبقتهُ. إنه مجهودٌ أدبيٌّ ضخمٌ، حقيقةً.- إذاً، يَنتابُني نفسُ الانطباع حين أقرأ كِتَاباً؛ يأتيني الانطباع بأناس يقومون بتقطيب وُجوههم. إنهم يقومون برِياءات وتَصنُّعات، هي في مجملها مجانية وغير ضرورية. إنهم لا يذهبون مُبَاشَرَة إلى عين الموضوع، إنهم يَحومُون حول الموضوع، إنهم يتقدمون إلى الكراسي، ويقومون بتَوطئات؛ ولكنهم لا يذهبون، بشكل مُباشِر، إلى عَصَب الأشياء، إلى الانفعال والتأثّر أليس كذلك! إنهم لا يذهبون أبداً إلى الانفعال والتأثر. إذاً كي أقول كلّ شيء، فأنا أنظرُ إلى روايات مُعَاصِريّ وأقول: «إنّ هذا يعني العملَ، ولكنّهُ عَمَلٌ غيرُ مُفيدٍ.» هذا ما أُفكّر فيه. لإنهم ليسوا في مُستوى العَصر، ولا في نبرة وصوت العصر. نبرةُ العصر، آه يا إلهي... يجب أن نأخذ في عين الاعتبار بأنّ الرواية، ما دَامَ أنّ الأمر يتعلق بالرواية، وما دام أنه بهذا الصدد يُطْلَبُ رأيي وتفكيري، فإن الروايةَ لمْ تَعُدْ لَهَا الرّسالةُ التي كانت لها (في السابق): إنها لم تَعُدْ أداةً للخَبَر. في عصر «بلزاك» كنّا نعرف عن حياة طبيبٍ ريفيّ في كتب «بلزاك»، في زمن «فلوبير» كنا نعرف عن حياة

أعتقدُ أن الدور الوثائقيّ، وحتى البسيكولوجي، للرّوَايَة قد انتهى. هذا هو انطباعي. ثمّ ما الذي تبقى للرواية؟ لمْ يَبْقَ لها كبيرُ شيء، يبقى الأسلوب



زانيـة في رواية «بـوفـاري»، إلـخ... والآن نملك كـلَّ المعلومات عن كل هذه الفصول، معلومات وافرة: عبر الصحافة وعبر المَحَاكِم وعبر التلفاز وعبر التحقيقات الطبية–الاجتماعية. آه، توجد قصص بوثائقَ وبصور فوتوغرافية... لَمْ تَعُدْ من حاجة إلى كل هذا. أنا أعتقدُ أن الدور الوثائقيَّ، وحتى البسيكولوجي، للرِّوَايَة قد انتهى، هذا هو انطباعي. ثمّ ما الذي تبقى للرواية؟ لمْ يَبْقَ لها كبيرُ شيءٍ، يبقى الأسلوب، ثمّ الظروف والمُناسَبَات التي يوجد فيها الإنسان السـاذج. بطبيعة الحال إنّ «بروست» كان موجودا في العالَم، وإذاً فإنه يحكي عن العالَم، أليس كذلك، يحكي ما يَرَاهُ ثم أخيراً عن المآسي الصغيرة التي تخصّ العلاقات المَثَلِيَّة. جيّد. حسن جدا. ولكنْ أخيراً، يـتـعـلـق الأمـرُ بـالـتَـمـوقـع في الخطّ الذي تَضَعُكَ الحياةُ فيه، ثم بعدم الخروج منه، بِصِيغةٍ تسمح بـتـجـمـيـع كل مـا هـو مـوجـود، ثـمّ تـغـيير مَوْضِعِهَا في الأسلوب. إذاً، مسألة أسلوب... أسلوبُ كلِّ هذه ... كل هذه اللعب والطرق المُتقنة، أَعْثُرُ عليه في نفس رنّة الباكلوريا (الشهادة الثانوية)، بنفس الرنة التي تشبه الأخبار العادية، بنفس رنّة المُرَافَعَات، وفي نفس رنة التصريحات في المَحَاكِم، أي أسلوب شفهي، بليغ ربما، ولأنه في جميع الحالات ليس انفعالياً. أنا أنظر إليهم كما يَنْظُرُ الانطبـاعيون إلى رسَّامي عصرهم، الذين يُبادِلُونَهم النظرة بكثير من الاعتراف. من البدهيّ أن الانطباعيَّ حين ينظر إلى كَنِيسة «أوفيرس» Auvers d من خلال رسّام هذه المرحلة، من خلال رَسّام جيد من هذه الحقبة، فإنه ليس أسلوب «فان جوخ»! ويأتي أحدُهُم ليقول: «ولكنها فظاعةٌ، إنه مُجرمٌ، يجب قتْلُهُ!» إذاً، فَهُمْ يُفَكِّرون بهذه الطريقة إزاءَ كُتُبي، بطبيعة الحال. أتحدّث عما يُكْتَبُ، إنها رواياتٌ غيرُ مُفيدة، لأنّ مَا يَهُمُّ هو الأسلوبُ، والأسلوب لا يريدُ أَحَدٌ أن يَخْضَعَ لَهُ. إنّ هذا يتطلّب كثيراً من الشُّغْل، والناس ليسوا شغّالين، إنهم لا يعيشون كي يشتغلوا، بل يعيشون كي يَتَمَتَّعُوا بالحياة، إذا فهذا لا يَسْمَح بكثير من العَمَل. لقد كان الانطباعيّون مـن كـبـار الشّـغّـالين. بدون الشُّغْل، لا يوجد كبيرُ شيءٍ يمكننا القيام به. تُوجَدُ بلاغةٌ طبيعيةٌ، إنها سيِّئةٌ هذه البلاغة الطبيعيةُ، بحقٍّ. يجب أن تجد مكانها في الصفحة. وكي يكون ذلك ممكنا، يتوجب مجهودٌ كبيرٌ جداً.

أعتقد أنه في هذه الحالة، ثمة شيءٌ ما يَتَوَجَّبُ القيامُ به بشكل كليٍّ، الأسلوب. إذاً، الأساليبُ، لا يُوجَدُ الكثيرُ منها في حِقْبةٍ مَا، كما تعرف. ودون أي ادّعاءٍ، لا تُوجَدُ أساليب كثيرة. توجد ثلاثة أساليب أو أربعة في جيل واحد– يجب قولُ الحقيقة، لأنني إن لم أقُلْهَا، فإنه لا أحد هنا لقولها. إنّهُم مُنْحطّون، ثم إنهم لا يدومون كثيراً من الوقت. يوجد مفهومٌ للحياة، توجد فلسفةٌ عامّةٌ، تجعل الحياةَ أبديَّةً، وتجعل الحياةَ تبدأ في ستين سنة، في خمسين سنة...لا! لا! إنها عَابِرَةٌ! إنّه إذاً هو الزمنُ الذي يحكُمُ ويُوجِّهُ، ولا يَدومُ أبداً. كانت «جورج صاند» تَسْخرُ من التكشيرات القديمة للوجه للمتملّقين والمُداهِنِين القدامى. ولكنها، هي أيضاً، إذا ما نظرنا إليها الآن، فإننا نَجِدُهَا كثيرةً للسخرية بشكل كامل. إذا يوجد زمنٌ، زمنٌ مُحدّدٌ. أُنظُر إلى القصص الكبيرة. ما الذي يجعلنا نتعلّق بالمسرح؟ لا كبير شيء. إننا نعود، بـالضـرورة، إلى «شكسبير» دائـمـاً. «شكسبير»، ببذْلته، وهذا ينقذه. فهو يتموقع خارج زمَنِه. وهنا حـقـق نـجـاحَـهُ. بـيـنـمـا نـحـن إذا قمنا بمسرحة «شكسبير» في بذلته المدينة، فنحن نعرف أن الأمرَ سَـيِّءٌ، وهـذا لا يـعـطـي مـفـعـولَـهُ. توجد الكثير من الأشياء التي تسعى إلى نفس الهدف.

هذا الأسلوب، يتشكّلُ، بصفةٍ مَا، في إرغام وإجبار الجُمَل على الخروج، بِخفّة، من معناها المُعتاد، وإخراجها عن طَوْرِهَا، ونقلها من مكانها، وإرغام القارئ نفسه على تغيير المعنى. ولكنْ بخفّة كبيرة

إذاً يُـقـالُ إنّ روايـات «سيلين» مُـهَـيِّـجَـة ومُـزعِـجَـة ومُنَكِّدَة إلخ.. لأنّها لا تندرج في أسلوب الباكلوريا، في الأسـلـوب المقـبـول، في أسلوب الأخـبـار المُـتَـعـوَّدَة، وأسلوب الليسانس. إنـهـا، في الحقيقـة، أسَـاليبُ تفرضُ نفسها بصفة شكلية، تَصْمُدُ وستصمُدُ، سوف أتحدث لك عن السبب، شيئا فشيئا.

أعود إلى هذا الأسلوب. هذا الأسلوب، يتشكّلُ، بصفةٍ مَا، في إرغام وإجبار الجُمَل على الخروج، بِخفّة، من معناها المُعـتـاد، وإخـراجـهـا عن طَوْرِهَـا، ونقلـهـا من مكـانـهـا، وإرغـام القـارئ نفسـه عـلى تـغـيير المعنى. ولكنْ بـخفـة كبيرة. آه، بخفّة كبيرة! لأنك في كل هذا إذا اشتغلت بثِقَلٍ، أليس كذلك، فإنها هفوةٌ، إنها هفوةٌ. وهذا يتطلّبُ إذاً كثيراً من الرجوع إلى الوراء، ومن الحساسية؛ وهو أمرٌ صعبٌ

جداً، لأنّ الأمر يتطلّبُ الدوران. الدوران حول ماذا؟ حول العاطفة والانفعال.

إذاً فأنا هنا أعودُ إلى هجومي الكبير على الكلمة. انت تعرف أنه في الكتب السماوية كُتِب: «في البدء كانت الكلمةُ.» لا! في البدء كانت العاطفةُ والانفعالُ. ثم جاءت الكلمةُ بعدها لتأخذ مكان العاطفة والانفعال، كما يأخذ الحبّ مكانَ العَدْو، بينما القانونُ الطبيعيّ للفَرَس هو العَدْو؛ نقوم بتعليمه الحبَب. تَمَّ إخراجُ المرء من الشِّعْر العاطفي والانفعاليّ كي يتمَّ إدخالُهُ في الديالكتيك، أي التعتعة أو اللَّعْثَمَة، أليس كذلك؟ أو الأفكار. الأفكارُ، لا شيء أكثر منها سوقية وبذاءة. الموسوعاتُ مليئةٌ بالأفكار، يوجد منها أربعون جزءاً، أجزاء ضخمة ومليئة بالأفكار. أفكارٌ جيدة جدا. ممتازة. عاشتْ زَمَنَهَا. ولكن هذا ليس هو المشكلة. ليس من اختصاصي الأفكارُ ولا الخطاباتُ. فأنا لستُ رجلاً ذا رسالة. ولستُ رَجُلا ذا أفكار.أنا رجل أسلوب. الأسلوبُ، بطبيعة الحال، كل العالم يَقف أمامهُ، ولا أحدَ يأتي إلى هذه اللعبة. لأنه شُغل صعبٌ جدا. يتعلّق الأمرُ بالتقاط الجمل، قلتُ لك هذا، وإخراجها عَنْ طورها. أو صورة أخرى: إذا ما التقطتَ عصاً وإذا ما أردتَ إظهارَها في الماء، فإنّ عليك أن تُميلَها في البداية، لأنّ انكسار الأشعَّة يجعل أنني إذا ما وضعتُ قصبتي في الماء، فإنها تعطي الانطباع بأنها قد تكسّرتْ. يجب كسرُها قبل تغطيسها في الماء. إنه عملٌ حقيقيّ. إنه عمل الأسلوبي(صاحب الأسلوب).

في كثير من الأحيان يأتي إليَّ أُنَاسٌ ويسألونني: «تعطينا الانطباع بأنك تكتبُ بسهولة.» ولكن لا! لا أكتبُ بسهولة! لا أكتب إلاّ بكثير من التعب! بالاضافة إلى أنّ الكتابةَ تُزعجني وتُرهِقُني. يجب أن تتمَّ الكتابةُ بكثير من الخفّة والرشاقة والدقّة. إننا ننطلق من ٨٠٠٠٠ صفحة كي نَصِلَ إلى ٨٠٠ صفحة في المخطوط، حيث يَمَّحي العملُ وينتهي. إننا لا نرى هذا. ليس من المفروض أن يرى القارئُ العملَ. القارئُ عابرٌ. لقد دَفَعَ ثمنَ مقعده، واشترى الكِتاب. ولا يهتمُّ بما يحدُثُ في الأنَابر، ولا يهتمّ بما يحدث على الجِسْر، ولا يعرف كيف يمكننا قيادة السفينة. إنه يريد أن يستمتع. التلذذ. الكِتَابُ بين يديه، وعليه أن يتلذّذ. إنّ واجبي هو أن أجعله يتلذّذُ، وأنا أُجهدُ نفسي لتحقيق هذا. وأُريد، إذاً، أن يقول لي: «آه، كتبتَ هذا... آه، إنّه سهلٌ... آه! أنا يا إلهي، لو كنتُ أمتلِكُ سهولتك!» ولكني لا أمتلك أي سهولة على الإطلاق، ويحكَ. أنا لا أمتلك أيّ سهولة. لا شيء على الإطلاق. إن الآخرين أكثرُ موهبةً منّي. أنا فقط أنغمس في العمل. في ما يخصّ العمل، فَهُمْ لا يقومون به، لا يُرَكِّزون عليه. هذه هي المُغَامرَة.

> **لا أكتبُ بسهولة! لا أكتب إلاّ بكثير من التعب! بالاضافة إلى أنّ الكتابةَ تُزعجني وتُرهِقُني. يجب أن تتمّ الكتابةُ بكثير من الخفّة والرشاقة والدقة**

نسمع من يقول: «جيدٌ. حسن جدا. إنه يَضَعُ ثلاث نقط، ثلاث نقط...» فيما يخصّ ثلاث نقط، انت تعرف أن الإنطباعيين وضعوا ثلاث نقط. انت عرف أنّ «سورا» Seurat كان يضع ثلاث نقط في كل مكان؛ كان يَجِدُ أن هذا يُساعِد على التهوية، ويجعل رُسُومَه ولوحاته تَطير في كلّ مكان. كان على حقّ، هذا الرجل. ولكنّ هذه الطريق لم تَشتَهر كثيراً. «سورا» مَحَلُّ احترام كبير، وتُشْتَرَى لوحاتُهُ بِثَمن غال جِدّا. ولكن أخيراً لا يمكننا القول إنّه خلق أتباعاً. وأنا لا أعتقدُ أن كثيرا من الناس سيقتفونني. لا تَخَفْ. يأخذون شيئاً من هنا، وجزءاً من هناك، ولكن لا يأخذون كثيراً. إنّ الأمر صعبٌ جدا. ونفسُ الشيء ينطبقُ على «سورا» Seurat.. لم يستَمِرَّ النهل من أعماله.

سأتحدث لك عن السبب. وسأذهب بعيداً. لقد تساءَلْتُ هذا الصباح لماذا توجد مقاومةٌ ضدّ تغيير الأسلوب. لقد غيَّرَتِ الحضارات الكُبرى الأساليبَ في كثير من الأحيان. أنا أتحدث عن الحضارات الكبرى المُنْقَرِضَة والمنسيّة، سواء كانت سومرية أو آراميّة، أتحدث عن كل هذه الحضارات، وكان يوجد منها أربعون، خمسون، ما بين دجلة والفرات،



والتي أنجبت شُعَرَاءَ وكُتَّاباً ومُشَرِّعين قانونيين. ولقد غيّروا كثيراً من الأساليب. أمّا الفرنسيون فَهُمْ مُلتحِمون: إنهم ملتحمون بأسلوب «فولتير» Voltaire، الذي كان أسلوبا جميلاً، وقد نَسَخَهُ «بورجي» Bourget و«أناتول فرانس» Anatole France، ثم أخيراً تعرّض للنَّسْخ مِنَ العالَمِ كلِّهِ. لقد أُتِيحَ لي قِرَاءَةُ «مجلة العَالَمَيْن» des Deux Mondes La revue في المائة سنة الأخيرة. وفيها وجدتُ كل أنواع الروايات السهلة؛ ولا ينقص سوى إضافة تيليفونات وطائرات وسيكون الأمر على ما يُرام. لقد ظلت الروايات محتفظةً على أسلوب واحد.

لأنّي أعتقد أنه من أجل خلق أسلوب جديد، يجب توفر حضارة جديدة جدا وقوية بالأحرى. مثلاً، ها انتم ترون في هذه الأوقات الصينيين الذين ينقرون لُغَتَهم والذين هُمْ مُنهَمِكون في تفكيك حروفها وتفكيك أسلوبهم أيضاً، أنكم تعرفون أن اللغة الصينية هي لغةٌ مُعَقَّدَة جدًا، وكانت تَتِمُّ قراءتها بفضل حِيَلٍ وخُدَعٍ مِن قِبَلِ بعض الطوائف الدينيّة. طيب، الصينيون، هم، لهم الجرأة ولهم القوّة، فَلْنَعْتَرِفْ بهذا، عِشقُ التخلّص، بشكل كامل، من اللغة الصينية القديمة من أجل خلق لغة صينية أكثر جِدَّةً. وهذا، هذا لن ينجح... لاحِظْ، إنّ الأمريكيين لم يُنْتِجُوا أيّ شيء جديد. فحين يبحثون عن كلمة جديدة، يقومون بالنَّكْش في اللغة اللاتينية، بكثير من العناء، ولم ينجحوا أبداً في اختراع أيّ جديد. إنّه جدّ صعب اختراعُ كلماتٍ، وجدّ صعبٍ تغييرُ الأسلوب. بالإضافة إلى هذه النقطة التي أعتقد أنها ما يَتَوَجَّبُ فعلُهُ بالنسبة لحضارتنا الفرنسية الصغيرة، التي دامت أربعة قرون، خمسة قرون، لا شيء. إذاً، فَهُمْ مُتَعَلِّقون بهذا، وأستطيع أن أقول هذا، لأن الفرنسيين لا يملكون القوة ولا الشوق الذي يَجِبُ لتغيير الأسلوب. إننا عاجزون.

انت تعرف، لقد كنتُ طبيبا في منطقة «كليشي» خلال عشرين سنة في مستوصف في «كليشي»، وهناك اهتممتُ بتاريخ «كليشي». هذه المنطقة القريبة من باريس. أحطتُ أحد المؤرخين عِلماً بهذا الانشغال، أحد الأصدقاء، وهو ميت الآن. وكان يدعى «سيرويل» .Sérouille وقد كتبتُ توطئة للكتاب–تمّ حظر الكتاب والتوطئة، لأنّ كل هذا محظورٌ. طيّب. لقد كان في هذا التاريخ عن «كليشي» أشياء مثيرة، ولكن، كان يوجد أيضاً ما هو مضحكٌ، لقد كان في لحظةٍ ما، في سنة ١٨٧٠، كاهن رعيّة في «كليشي» قال: «إنّ هؤلاء الناس لا يعرفون اللغة اللاتينية على الإطلاق، وأنا أقوم بالقُدّاس عَبَثاً؛ سوف أقوم بالقُدّاس باللغة الفرنسيّة. آه، ولكنه في هذه الوضعيّة تمّ تعنيفُهُ من قبل لجنة الطقوس، وأخيراً تمّ خلْعُهُ من الكنيسة، وعاد القدّاس باللغة اللاتينية. لماذا؟ سألتُ «سيرويل» .Sérouille ظلّ مُطرقاً خلال فترة طويلة وقال لي: «لأنّه يوجد نَقْصٌ في الإيمان». هذه هي الحقيقة. إنه التاريخ: إنه الإيمانُ. أنظر إلى الروس، إنهم لا يُغيِّرون اللغة الروسية أليس كذلك. والنتيجة هي أنهم لا يمتلكون إيمانا كبيراً. إنّ الفرنسيين لا يملكون، حتماً، الإيمانَ كي يُغَيِّروا لُغَتَهُم، لا يملكون ما يكفي من الحرارَة للقيام بهذا.

أعتقد أنه من أجل خلق أسلوب جديد، يجب توفر حضارة جديدة جدا وقوية

على أيٍّ، أستطيعُ أن أعطي، وبطريقة أكثر بذاءة وأكثر وُضوحاً، مثلاً عن الإشهار في الجرائد التي أقرأها، في المجلات الأسبوعية الكبرى. لا أنظر كثيراً إلى النصّ، فهو ليس مُهِمّاً. أنظرُ إلى الإشهارات. فهي تُعطيني فكرةً عن ما يُطالِبُ به الناسُ. إنه يتطلب كثيرا من الأموال، وإذاً فهذا لم يُفْعَل عَبَثاً. توجد إعلانات عن المرْغَرين(زبدة نباتية). أرى جداً وجدّةً. الجدّةُ تقول: «سوف أُعِدُّ لنفسي المرْغَرين من نوع «س»» فيجيبُ مَنْ يُمَثّلُ دورَ الجدّ: «أنت حمقاء! هل نستطيع في عُمْرِنَا أن نغيِّرَ من عاداتنا!» إذاً إنّ هذا هو حالة فرنسا. إنّ فرنسا تجاوزتْ سِنَّ تغيير العادة. إنه من المؤكّد، من المُؤكَّد تقريبا، أن فرنسا لن تُغَيِّرَ أسلوبَهَا كي تُرْضِيني أنا. بينما أنا أذهب بعيداً، بشكل دائم، في تحسيناتي وفي مُغَالاتِي في الدّقّة، ولكنّ هذا لا ينفعُ في شيء. يتَواصَل دائما نَشْرُ مؤلّفات «بورجي» Bourget و«أناتول فرانس»، نَشْرُ الجملة المغزولة جيّداً، إلخ. إذاً فهذه ضربةُ مَجْد، إنّهُ الغرورُ، حقيقةً. أنا أوجد في يأس، أترجّاكم بكثير من الألم. وما عليّ، والحالة هذه، إلاّ أنْ أَنْسَحِبَ. ليس عندي شيء مهمّ أقولهُ. لا..لا.. أشكركم. أعتقدُ أنّ الأمر مقبول على هذه الحالة. هذا ما أعتقده.

أنا لا أعرف كيف أتمتّعَ بالحياة

* **هل يحتلُ الحبُ مكاناً مهماً في رواياتك؟**

– لا يحتل أي مكانة. لا يَجِبُ أن يحتلّ أي مكان. يجِبُ تَوَفُّرُ الحشمة والوقار حينما نكون كُتَّاباً، بشكل خاصّ.

– والصداقة؟

– لا نتحدّثُ عنها أيضا.

– إذاً فأنت تعتبر أنه يتوجب بشكل خاصّ التحدث عن المَشاعِر والانفعالات دونما أهمية.

– لا، لا.. لا يَجِب التحدث عن المَشَاعِر.

يجب التحدث عن العمل. فلا يوجد من شيء مهمّ غير العمل، ولكن يتوجب التحدث عنه بكثير من الرصانة وحفظ اللسان... إننا نتحدث عنه بكثير من الدعاية والإشهار...

إننا أصبحنا أشياءَ للإشهار، أصبحنا عَارِضِي الإشهار. والأمر مقذع، لقد حان الوقتُ للقيام بعِلاج من التواضع العامّ. ففي الأدب، كما في غيره من الميادين، فنحن ضحية رائحة كريهة بسبب الإشهار! إنّ الأمرَ سافل وخسيسٌ، حقيقةً! إذاً فما علينا سوى أن نقوم بعملنا ثمّ نصمت، هذا كل شيء.

القارئُ ينظر إلى هذا، أو لا ينظُر إليه، يقرأه أو لا يقرأه، فَهُوَ من يهمه الأمر. ثمّ...هذا كل ما في الأمر، فما على القارئ إلاّ أن ينْقَرِضَ.

* **لقد قلتَ لي، مرة، أنك تكتب من أجل التقاط هذه «الموسيقى الصغيرة» (هذه النغمة الصغيرة).**

– آه، لقد عثرتُ عليها، أليس كذلك. طيب.. إنّ هذا الجانب هو الجانب التقنيّ.

يتعلق الأمرُ باجتياز وعبور اللغة التي نمتلكها، الكتابة الأكاديمية من أجل جعلها حيّةً. ومن أجل جعلها حيّةً، يجب خلخلةُ اللغة المكتوبة والمألوفة، التي هي لغة اصطلاحيّةٌ أكاديميّةٌ وفقيرة. لقد أفقرْنا اللغة الفرنسية، لقد أفقرناها من أجل أن نجعلها أكاديميةً. إن اليسوعيين قاموا أخيراً بكبحها وقهرها، بالرغم من أنّ اللغة التي نمتلكها هي لغةٌ مستحيلةٌ. بينما نَجِدها ما زالت حيّةً في اللغة المحكيّة. ولكن يتوجب تمريرُ اللغة المكتوبة من خلال اللغة المحكيّة، وهذا الشيء صعبٌ جدا، و لا أحدَ يريد القيام بهذا.

إنّ الكُتَّاب والمؤلِّفين كسالى وتقليديّون! إذاً فهُم يكتبون مثل جرائدهم المعتادة وكما تعلموا في الباكلوريا وفي الشهادة التكميلية... التي هي لغة ميتةٌ.

لقد تمّ اللعبُ كثيراً على هذا الوَتَر، وهو أن اللغة الفرنسية ميتة ولكننا لا نستطيع أن نقولها... إنّ اللغة الفرنسية هي التي تتمالك نفسَها. من البدهيّ أنه يوجد شيئان مهمّان: يوجد امتلاك أسلوب، أليس كذلك. وهذا شيء صعبٌ جدا. إنّ الأسلوب هو ما يطرح قضية الموسيقى الصغيرة. ولكن يتوجبُ التحرك، يتوجب عبور اللغة المحكية. يمكننا أن نلتَقِطَ في اللغة الشعبيّة ما يمكن أن نسميه بعُيونَ سدٍّ. يعني أننا في أيّة حانة، نسمع كلمات مضحكة ومُعَادَلات تُثِير الفُضُولَ.

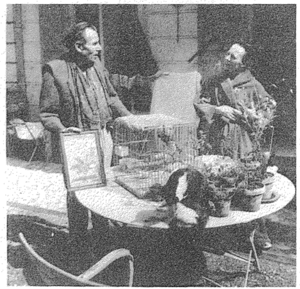
* **ولكنك لا تكتب فقط من أجل متعة الكتابة.**

– ليس على الإطلاق. لا، مطلقا.

لو كنتُ حراً، ولو كان عندي أموالٌ، ما كنتُ لأكتبَ ولو سطرا واحدا! هذا هو البند الأول. كنت سأستطيع أن أفكر في كثير من الأشياء، ولكن ما كنت لأكون في حاجة إلى التواصل.

* **ولكن في البند الثاني، لو كنتَ تملك الكثير من الأموال، هل كنتَ ستكتبُ، ولو من أجلكَ أنتَ شخصيا؟**

– لا، على الإطلاق. بشكل مطلق. كنتُ سأستريحُ. ففي



سنّ السابعة والستين، هل كنتَ، أنتَ ستكتبُ. النَّبْشُ والتفتيش عن هذه الأشياء في عمر السابعة والستين، هل كنتَ ستفكِّرُ في هذا! كنتَ ستَضْرِبُ عرض الحائط بالكتابة، وتذهب إلى التقاعد، وهنا ينتهي الأمر.. وعلى أيّ فمن الغَبَاء ألاّ نذهبَ إلى التقاعد...

إن من الغباء على عجوز معتوه أن يكون شهوانيا وشَبِقاً وعاشقا للمُحاضَرَات... كُلُّ هذا مثيرٌ للضحك، إنه نوع من الاستعراء، إنه تَبَاهٍ. جيّد، حتى هذه الأشياء يمكننا أن نَسْتَغْنِي عنها أيضاً.

• لا أحدَ من كُتُبِكَ تمّ بنِيَة تتَجَاوَز لذة الحصول على الأموال.

– آه، ولا كتابا واحدا، أقولُ لكَ هذا بكُلِّ صَراحة. أنا لا أَفْعَلُ شيئاً من أجل الحُصُول على الأموال.

– ومع ذلك فمنذ عشرين سنة، على الأقل، وأنتَ تقول إنّكَ لا تحب الكتابةَ، ومع ذلك فأنت تكتبُ.

– إنّ الظروفَ هي التي تُرغِمُنِي فما زِلتُ مَدِيناً لِدَار نشر «غاليمار» بستة ملايين من الفرنكات. هذه هي كلُّ القصة، إنها عاديةٌ.

وفي كلّ سنة، وفي كل مرّة أنشر فيها كِتَاباً، فإن هذا يُكلِّفني أموالاً.

• أنتَ لا تكتبُ عن حبّ ولا عن حِقد؟

– لا أكتب، لا عن هذا ولا عن ذاك. إنّ الأمر يَخُصُّنِي أنا، إذا كنتُ أُحِسّ بانفعالات وعواطف، تحدَّثتَ عنها، ولكنّ هذه الأشياء لا تَهُمّ الجمهور.

• ولكن هل يهمك معاصروك، بطريقة أو بأخرى؟

– ليس على الإطلاق.

• لا مُبَال؟

– لا مُبَال، بشكل مطلق! غير أنهم اهتموا بي بشكل غريب.

إذا كنتُ اهتممتُ بهم في إحدى المرات، فلكي لا يذهبوا إلى الحرب. ويا للـه، لقد ذهبوا إليها... لم يذهبوا إلى الحرب ولكنهم ذهبوا إليها مع ذلك. وفي كل الحالات، لم يُشارِكُوا في الحرب ولكنهم عادوا مُحَمَّلين بالمجد. ثمّ إنهم وَضَعُوني في السجن.

هذا كل ما رأيتُهُ في قصص البشر، لم أرَ شيئا آخَر، ولقد أسأتُ باهتمامي بهم... ما كان عليَّ أن أهتمَّ بهم. كنتُ أعيش في سكينةٍ، ولم يكُنْ عليَّ سوى أن أهتمّ بنفسي.

• في كتبكَ الأخيرة، تظهر بعض المشاعر والانفعالات التي تبدو للعيان.

– آه، إنه يمكننا أن نُظهرَ كلَّ شيء، إنّ الأمرَ ليس صعباً.

• تُريد أن تقنعني بأنّ الأمر هو فقط تمرينٌ على الأسلوب أو أنها قصّة تودّ حِكايَتَهَا، وأنه لا يوجد شيءٌ منك، شيء حميميّ؟

– آه، لا، لا شيء حميميا. ربّما يوجد شيءٌ– الشيء الوحيد الصحيحُ، ربما، هو أنني لا أعرف كيف أتمتّعُ بالحياة، أنا لا أَعِيشُ. لا وُجُودَ عندي. إذاً فبِمَا أنني لا أتمتّعُ بالحياة، فإنني أمتلك هذا التفوّقَ على الآخَرين، الذين هم مع ذلك فاسِدون، فهم دائما منهمكون في الاستمتاع بالحياة. الاستمتاعُ بالحياة هو الشُّرْب والأكلُ والتجشُّؤُ والنكاح، هي مجموعة أشياء تدفعُ بالكائن أو بالكائنة إلى الصِّفْر.

إذاً فأنا وُلِدتُ بطريقة جَعَلَتْنِي لا أتمتَّع بأيِّ شيء، إذاً فهذا يُنَاسِبُنِي، أعترف بهذا، أنا أعرف جيدا، أنا أعرِفُ التمييزَ والاختيار، أعرف أن أتذوَّقَ.

قال أحد سكان «روما» (القديمة): «الخلاعة ليست في الدخول إلى ماخور، ولكن في عدم الخروج منه.» أنا من جهتي دخلتُ طولَ حياتي إلى المَوَاخِير، ولكني خرجتُ منها بسرعة، إنّ الأمر لا يعجبني.

وبما أني لا أشربُ المشروبات الروحية، لا أحبّ هذه المشروبات، ولا أحب التهام المأكولات، ثمّ إن هذه الأشياء تُثير حنَقي، إذاً...

أنا على هذه الحالة، لست موهوباً. أُمّي، أيضاً، كانت مثلي، إذاً فأنا وَرِثتُ عنها، ورثت عنها المِزَاج الغريبَ الذي يجعل أننا لا نتمتّع بالحياة، لا نتمتع بشيء. بلا شيء، أنا لا أملك سوى رغبة واحدة، وهي النومُ وأن أُتْرَكَ بسلام، وهذه ليست حالتي، الآن.

• تريد إقناعي بأن كتبكَ لا تُشبهُكَ.

– إنّها لا تُشبهني على الإطلاق.

• ولكن إذا ادَّعَيْنَا أننا تعرَّفْنا عليكَ في كتبكَ، فما الذي سوف تقوله؟

– لن يتمَّ التعرّف على أي شيء، أعضائي الجنسية. لا شيء بالمطلق.

وحسبَ ما أتلقّاهُ من مُراسَلات، فإنّ العكسَ هو الصحيح مُطلقاً، إذاً... كل ما حققتُهُ من أصداء، الناسُ لا تبحث عنه.

*** تُريدُ أن تُبَرْهِنَ على أنّ عملَكَ هو شيءٌ خارجٌ عنكَ بشكل كامل.**

– إنّه أمرٌ يخصُّني، أنا أعرف كيف أكونُ في غاية التركيز هذا صحيحٌ، والآخرون لا يستطيعون ذلك. إنّهم يُثيرونَ حَنَقي، بالإضافة إلى أنهم يَتَباهَوْن بمقدرتهم على ذلك، إنهم لا يستطيعون ذلك. الأغبياء! أليس كذلك؟ إنهم لا يستطيعون ذلك، إنهم لم يُخْلَقُوا من أجل هذا على الإطلاق. ولكنهم يتشبثون... آه، كَمْ أُسَلِّمُ لكَ خطابات وأُرسِلُ لكَ أشياء. وأمنحُ لأنفسنا جوائز...

إنّ أَيَّ نَاقِدٍ يمكن أن يَجِدَ ١٥٠ «بلزاك» Balzac خلال حياته المهنية، ولكننا لمْ نَرَ أبداً أَحَداً من هؤلاء.

كل هذا مغلوط! كله مغلوط! يوجد إثنان أو ثلاثة أُحِسُّ بأنهم كانوا، في المرحلة المُهِمّة، كُتَّاباً، نعم، «موراند» Morand و«رامـون» Ramuz و«باربوس» Barbusse، كانوا كُتَّاباً، كانوا يَملكون الإحساس، وهم لمْ يُخلَقوا إلاّ ليكونوا كُتّاباً. ولكن الآخَرين لم يُخلقوا من أجل هذا، يا لله، لم يُخلَقُوا لهذا! إنهم دجّالون! إنهم عصابات من الدجّالين! إذاً فالدجّالون هم الأسيادُ، ولكن، وعلى أيّ، فـ«برونتتير» Brunetière قال: «إذا لم يلتزِم النَّقد بالحَذَر، فإنَ الأدبَ سيفتَرِسُهُ المُشَعْوِذُون.»

ولكن هذا الأمرَ حصلَ. والنقد أيضاً. لقد افترستِ الشَّعوذَةُ كلَّ شيء.

*** تُريدُ أيضا أن تقول وأن تُؤكِّدَ بأنكَ موجودٌ خارج هذه الحياة نفسها. كائناً مَا لا ينتمي إلى هذه الحياة.**

– هذه صحيحٌ، بشكل كامل. إذاً فحياتي الجوانية تخُصّني أنا، ولا تُضايِقُ أحداً، وأنا أعرف أنه في الحقيقة ليست لي ضرورات وحاجيات مادية. لم أُخْلَق لهذه الأشياء.

*** ولكنكَ كنتَ أحد الرجال الأكثر تحمُساً في هذا القرن.**

– أي نعَم، ولكن تمّ إرغامي على إظهاره. لا أحدَ يَعرفُ أنه لو لَمْ أَكُنْ مرغَماً لأسبابٍ ماديّة، كنتُ سأظَلُّ أعيش في سكينة.

نعم، مرة، مرة واحدة، بخصوص هذه الحرب. قلتُ في نفسي «آه، سَحْقاً!» يَجِبُ القيامُ بشيءٍ ما، فهؤلاء الفرنسيون المَساكِينُ سيُلقُون بأنفسهم في مأزق لن يَخْرُجُوا منه». وهذه حقيقة، لقد دخلوا في مأزق ولنْ يَخرُجُوا منها أبداً... وهذا جرَّ عَلَيَّ كثيراً من المَتَاعِب، أليس كذلك.

*** لقد كنتَ وما زلتَ شديد الحساسية لِمَتاعب الناس ولآلامِهِمْ ولمعاناتهم؟**

– لقد كنتُ، ولم أعُدْ أُحِسّ بشيء. هذه هي حالتي. لا، لا، لقد جرّوا عليّ كثيراً من المَشَاكِل، هذا يكفي... لقد كنتُ مُثيراً للشَّفَقَة، ولكن هذه الحالة انتهتْ. الآن، أنا لا مُبَال، إنهم يُثيرون مَشَاكِلَ لي، هذا هو كلّ ما أعْرِفُ...

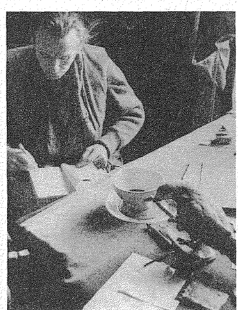
*** هل تتصور أنَّكَ سريعُ الاحتداد؟**

– لا، ليس على الإطلاق.

*** وأنكَ فيلسوف؟**

– آه، إسمعْ، إنها مجرد كَلِمَات. توجد كثيرٌ من الموسوعات، هل ترى هنا، هذه الكتب الضخمة، يوجد فيها عباقرة من الذين تتحدث عنهم. آه، يا لله، إنها أفكارٌ كل هذه، ولا توجد أشياء أكثرُ تشابُهاً من هذه، من الأفكار. «أنا أمتلكُ أفكاراً، يا بابا.» – «آه، نعم، أعتقد أنه توجد أفكار.» – «آه، «أجينور» Agénor يمتلك أفكاراً.» – «الرسائل والخطابات.» – «أنا أبعث خطابا.» – «آه، يجب أن نعرف فيم يفكر فيه هذا الكَاتِبُ.» – «آه، يا إلهي، إنّ هذه الكلماتِ أفعالٌ.»

لا، إنها براز، حقيقة! هل تفهم، إنها بكل بساطة براز! هذا كل شيء. أنا أعتقِدُ أنني أعرفُ التركيز؛ الآخَرون



لا يَعرفُون شيئاً، ولهذا اجتمعوا معاً كي يقولوا إنهم يعرفون.

* **هل تعتبر نفسَكَ من كبار الكتَّاب الأحياء، اليومَ؟**

– لا، أبدا. إن قضية كِبار الكتَّاب، هي إلقاء نعوت إلخ... يَجِبُ أن تموتَ أَوَّلاً، وحين تَموت، حين تكون ميتاً، فإنهم يقومون بالتَّصنيف. يجب في البداية أن تكون ميتاً. لأنه، ما دمتَ حيّاً...

وبما أن الإنسانَ يكرهُ الإنسانَ، «الإنسان هو غوريلا تدميرية وشَبِقَة»، لستُ أنا من اخترعه، إنه «تين» .Taine هذا كل شيء، إنه ليس إلاّ على هذه الحالة، مُدَمِّر وشَبِقٌ، غوريلا، هذه هي حالته...

* **أنتَ على يقين، إذا ما فهمتكَ جيدا، أن الأجيال القادمة ستعيد إليك الاعتبار.**

– آه، لا. ولكني لستُ على إقتناع بأيِّ شيء! ليس على الإطلاق! لست مقتنِعاً، ولكن يا إلهي، لا! من المُرَجَّح أن يَدفَعَ بي إلى الظلِّ والهامش. ثم ربما لن تكون هناك «فرنسا» في هذه المرحلة...

إذا ما قمنا بعملية جَرْدٍ، فسيكون هنا صينيون وبَرابرَة (أمازيغيون). ولنْ يكترثوا بأدبي الغبيِّ، أسلوبي الأنيق، وبنقاطي الثلاث.

* **أنتَ لا تؤمن أبداً بأحدٍ، وحتى بعملكَ.**

– ليس على الإطلاق. هذا لا أومن به.

أنا أُؤمِنُ بالمساهمات التي يتوجب عليَّ دفعُهَا، ثمَّ أُومِن بالديون التي عليَّ في كل مكان، وهذا كل شيء. بكل بساطة.

* **أنت تَكره الحياة؟**

– طيب، أنا لا أستطيع القول إنني أُحبُّهَا، لا، لا، حقيقةً. أنا أتحمَّلُهَا لأنني أعيشُ، ثمّ لأني أمتلك قِطَطاً.

لكن دون هذا، فمنَ المؤكد، أنني أنتمي إلى المدرسة التَشاؤميّة، آه، نعم أنا متشائمٌ بشكل كامل. لا أُومِن كثيراً بمستقبل هؤلاء الناس، لا، لا أعتقد على الإطلاق، لا..وإذاً هم شهوانيون وشبقون، ويمتلكون غرائز، غرائز أخرى.

* **هل يوجد على هذه الأرض شخصٌ يتمتع بتقديركَ؟**

– تقديري...! ولكن لهم الحقّ في أن يكونوا كما يشاءون! إنـهـم لا يـريـدون تـقـديـري... بـأي حـقٍّ سـأذهب لمنـح شهادات تقدير؟ ما الذي يعنيه هذا؟ لا شيء على الإطلاق، صفر من الناحية العلمية. أنا لديَّ تربية علمية، أنا أنظر إلى ما هو موجودٌ، وإلى ما هو غير موجود. ما الذي سأفعله، أنا، بمنح شهادات حسن سيرة؟ هذا لا يهمني على الإطلاق.

* **هل يوجد شخصٌ يهمكَ بشكل خاصّ؟**

– أنا الآن شخصٌ هَرِمٌ...٦٧ سنة. أنا ذاهب نحو النهاية.. حين سيُصَفِّرُ القطارُ، ستقول للرجل الشاب «أنتَ، أنتَ تنتظِرُ القطارَ، ولكن لِمَاذا، إننا نمتلك عذابا يستحق أن نرَاهُ، أنتَ تمتلكُ هنا كنيسة صغيرة رائعة، إذاً عليك أن تأتي.» فأقول له إذاً: «لا، سُحْقاً، أنا أنتظر القطار القادِمَ، سوف آخُذُ القطارَ، وسوف أَجْلِسُ، أُتْرُكني بسلام، إذهبْ لِتَتَنَزَّه». أنا سمعتُ تصفيرَه منذ زمن، هل تفهم؟ هذه هي حالتي.

أنتَ تعرفُ أنه حين نكون إزاءَ أحمق وأبله، فإننا نَتَعرَّفُ عليه من خلال ثلاثة أشياء: وهو أنه لا يعرف أين يُوجَدُ، وفي أية ساعة يُوجَد وفي أي بلد هو موجود، وهويته. طيب، أنا أعرف جيداً مَنْ أنا، وأعرفُ جيدا أين أُوجدُ وفي أيَّة ساعة. هذا أعرفه جيداً، وأستطيعُ، حقيقةً، أن أتَحمَّلَ الامتحانَ، إنه الامتحان الأساسيّ.

* **ولكنكَ مع ذلك، وأنا أعتذر على استعمالي لكلمة سوف تبدو لكَ غير مفيدة...**

– نعم، كلمة بذيئة.

* **... يائسة.**

– ليس على الإطلاق، إذاً فَسُحْقاً! مرة أخرى هذه القصة، هذا اليأس: لا شيء، هل يتوجب علي أن آمُلَ شيئاً مَا، أنا لا أتمنى أيَّ شيء، أتمنى أن أموتَ بأقلِّ آلامٍ ممكنة مثل أي واحد منا، هذا كل شيء ! هذا كل شيء بالضبط وبالحصر... وألاّ يعاني أَحدٌ من أجلي وعبري وحولي. ثم أن أموتَ بهُدوء، أن أموت إذا أمكن عن نَوْبَة مَرَضِيَّة مُفاجِئَة أو على الأقلَّ أنهي بنفسي حياتي، وسيكون بسيطا بشكل كبيرٍ. وأعيش على هذه الطريقة، في هذه الحالة، ولا أحْمِلُ معي رغبات المستقبل، هذا لا يوجد! لا! لا!.

المستقبلُ سيكون، شيئا فشيئا، صعباً، وأنا أشتغل، الآن، بشكل أصعب مما كان في العام الماضي، والعام القادم سيكون أصعبَ من هذا العام، هذا كل شيء. الأمر عادي.

★ حوار ثان:

أنا لست محتاجا للقارئ، بل وأحتقره

*** أتينا لسؤالك عن كتابك الجديد.** dun chateau lautre. **لقد عاودتَ قراءته منذ نشره؟**

– طبعاً! توجد أخطاء. ستكون ثمة دائما أخطاء، لأنه من الصعب ألاّ تكون هناك أخطاء، والسبب راجعٌ إلى أن الكِتاب مليءٌ بالخُدَع، بخُدَع وألعاب أسلوبية. توجد كلماتٌ مكانَ كلمات أخرى. المطابع و المنضِّدون يلتقطون بداية جُملةٍ مَا ويقومون بإنهائها كما يُنهون جُمَلَهُم هم. وليس بهذه الطريقة نستطيع الحُصولَ على الجمل الجيدة. توجد لعبة صغيرة مَا في داخلها. بحَيثُ لا تكون أبداً، هناك، الكلمة الصحيحة في مكانها. بينما هم(أي المطبعيون و..) يضعون الكلمةَ الصحيحة والعادية والمنطقية، الكلمة التي كان سيَضَعُهَا «بول بورجي» Paul Bourget، «بول بورجي» هو الذي يُدِيرُ ويُوَجِّهُ الأدب الفرنسي!(...)

*** كيف تكتب؟**

– أنا من المدرسة الأسلوبية، إذا جاز القولُ، أنا مهووسٌ بالأسلوب، أي أنني أتسلّى في صنع بعض الأشياء الصغيرة. إننا نطلبُ كثيراً من الأشياء من إنسانٍ مَا(أيِ كاتب ما)، غير أنه لا يستطيع فعل كثير من الأشياء. إن الوَهْمَ الكبير للعالَم الحديث هو المطالبَةُ من الإنسان أن يكون، في آنٍ واحد، شجرة أو قسّيساً، أي أن يقوم بقلب كلّ شيء بضربة واحدة. إنه لا يستطيع! إن شخصاً يَعْثُرُ على شيءٍ جديد مهما كان حجم صِغَرِهِ، هو في حدّ ذاته إنجاز كبيرٌ. إنه يكون متعباً بشكل كبير. وَهُوَ تَعَبٌ مُزمنٌ. يتمّ الحديث عن «خطابات». أنا لا أبعث خطابات إلى العالَم...

*** لماذا تكتب؟**

– أنا لا أكتبُ لأحد. إنها آخرُ الأشياء، أن ننحني لها. إننا نكتبُ من أجل الشيء في حدّ ذاته.

*** غير أنّكَ، مع ذلك، تتوجّهُ إلى الناس...**

– إنها خدعة. فأنا، في الحقيقة، أَمْقُتُهُمْ وأحتقرهم. أحتقرُ ما يفكرون فيه وما لا يفكرون فيه... فإذا اهتممتَ بِمَا يُفكرون فيهِ، فإنه سيكون لكَ شأنٌ مع القُرَّاء؛ القارئُ، لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح. لا، أنا لستُ محتاجا إليه. إنه يقْرأ، نِعْمَ الأمرُ. وإذا لم يقرأ، فبئسَ الأمرُ!

*** هل كتبتَ دائما للشيء في حدّ ذاته، حتى في زمن «سفر في آخر الليل»؟**

– دائما. لقد كتبتُ كي أشتري شقة. الأمر بسيطٌ، وهو أني وُلِدتُ في عصر كنّا نخاف فيه من النهاية. والآن، لم نعد نخاف قطّ من النهاية. قلتُ في نفسي: إنها لحظة الشعبوية. وعادةً، ما ينتج فيها كلُّ هؤلاء الناس كُتُباً. فقلتُ: أنا، أيضاً، أستطيعُ أن أفعل مثلهم. وهذا سيمنحني شقّة ولن تكون لي مَشَاكِل مع النهاية. بدون هذا ما كنتُ لأَطْرُقَ، أبداً، هذا الميدان(...)

*** هل تعتقد أنّ بإمكانكَ أن تتوقف عن الكتابة؟**

– أكيداً! عندي رصاصةٌ في رأسي وذراعي عبارةٌ عن أشلاء. أنا من معطوبي الحرب بدرجة ٧٥ في المائة. إذاً، فهذا يكفي. لقد خضتُ حَرْبَيْن. وانخرطتُ متطوعا ضمن المجموعة ١٢.

*** غير أنه لا يبدو أنّك تحبّ الأدب حينما تتحدث عنه.**

– آه، لا. لا أحب التحدث عن الأدب. لا أتحدث عنه إلاّ حينما أودُّ استلام تسبيق أو سلفة مالية من دار نشر«غاليمار». أتحدث عن الأدب لأنه تجارةٌ، ولأنه يتوجب عليّ أن أدفع ثمن هذا المنزل الرهيب الذي كلفني ثمنا رهيبا، والذي أقوم أنا بنفسي بتنظيفه بالمكنسة الكهربائية، والذي أقوم أنا شخصيا بغسل نوافذه الزجاجية، وحيث أقوم بإعداد الطبخ وكلّ هذا البازار. وها كما تَرَوْن، لا ألتجئ إلى حبّ التزيّن. إذاً فهذه الحكاية الصغيرة، وحتى هذا التعصّب الأسلوبي الصغيرُ، والبلاغي، لا يمتلكني إلى الحدّ الذي يجعلني أسيراً له.

*** تكتبُ في بداية كتابكَ بأنّك نادمٌ على تأليفك لـ« سفر في آخر الليل»، فهل هو بداية الإنطلاق لكلّ مشاكلك؟**



– لكلّ الإزعاجات، نعم. حين خرج الكتاب إلى الأسواق، كنتُ قد تعرضتُ للمضايَقة. إنّ «سيلين» هو إسمُ (والدتي هو في الحقيقة اسم جدته). كنتُ أعتقد أن لا أحدَ سيفطن لي، كنتُ أعتقد أنني سأمتلك المالَ لشراء الشقة، والانسحاب من هذه المعمعة ومواصلة مهنة الطبّ. ولكنّ صحيفة «سيرانو» Cyrano اكتشفتني. ومن هذه اللحظة أصبحت حياتي لا تُطَاقُ، أقصد حياتي كطبيب. إنّ من يكتبُ لا يمكن أن يكون طبيباً جدياً. ثمّ تمّ إزعاجي لأنّ منطقة «كليشي»، في هذه اللحظات، لم تكن شيوعية. غير أني، كنتُ أشتغل لمصلحة البلدية، التي كانت هي شيوعية. كنتُ أقوم بالزيارات الليلية؛ اشتغلتُ طبيبا ليلياً، خلال خمس وعشرين سنة. كانت سيارة الإسعاف تأتي لتأخذني، وكنتُ أذهبُ لرؤية المقتولين والأموات والمصابين بالخناق إلخ. فتمّ وضعي في خانة من يشكلون جزءًا من البلدية. بالرغم من أنني لم أُدلِ بصوتي أبدا في حياتي في أي انتخابات، ولكني... وهكذا فالأطباء الآخرون، الذين كانوا رجعيين، كانوا يقولون عنّي: «هذا الخنزيرُ اشتغل مع البلدية الشيوعية والفاسدة» يوجد صراعٌ بشكل دائم. في تلك الحقبة كان ثمة صراعُ الرجعيين ضدّ البلدية، والآن تحوّل الصراع إلى صراع البلدية ضد الرجعيين. وغداً سيكون صراعٌ آخر لا أعرفه. وهذا ما جعل حياتي جحيما لا يُطاقُ...

• في روايتك Dun chateau lautre **، يبدو أنّكَ تتأسّفُ على صدور روايتك «سفر في آخر الليل»، ليس فقط لأنّ الرواية تسببتْ لكَ في مشاكل ومتاعب ولكن أيضا، لأنّ الناس يُلقُون، دائما، في وجهكَ إعجابَهُم بـ« سفر في آخر الليل».**

– نعم، وفي هذه القضية أيضا يضايِقونني. في كتاب «سفر..»، أقوم أيضاً ببعض التضحيات لصالح الأدب، «الأدب الجيّد». نعثر على الجملة المغزولة جيدا. ووجْهَة النظر التقنية، هذه، في نظري، معوَّقة شيئاً مَا.

• تقول بأن مشاكلكَ بدأت في معظمها مع كتابك «سفر..»، ولكنّي أعتقد أنها، بالأحرى، بدأتْ مع كتابكَ (Bagateles pour un massacre)).

– هو ربما الكتاب الوحيد الذي كتبْتُه للفرنسيين، الذي خرجْتُ فيه من تحفظي الشخصيّ. لقد قلتُ لنفسي– ولكنّ هذا(يُخاطب «سيين» الصحفيّ) لن يُوافِقَ سكرتير الإدارة على نشره– قلتُ في نفسي: «في فرنسا، نحن نوجد في وضعية سيئة، هذه مسألة بدهيّةٌ، إذاً فعلى الفرنسيّ أن يَظلّ هادئاً، وعليه أن يترك الآخرين يحلون مَشاكِلهم مع الروس. فإذا ظلّ هادئاً، فإننا سنحتفظُ بالهيبة والسحر. سنكون الرابحين الكبار، وسنظلّ الفرنسيين العظام. وسنقوم ببناء أوروبا. أنا كنتُ أعتقد بوُجوب بناء أوروبا. وهذا ما يحاولون القيام به، حالياً. ولكن بعد فوات الأوان. التاريخ لا يعيد نفسه. إننا لا نستطيع، الآن، بِنَاء أوروبا. حينما كان الجيش الألماني موجوداً، كان ممكنا القيام بهذا. مع الجيش الألماني، الجيش الألماني الأخير. لقد بدّدناهُ. هذا الانتصار الكبير، كان هو تبديدُ الجيش الألماني. والآن انتهى الأمرُ، لم يعد ثمة أي شيء. غير أننا نريد تشييد أوروبا. ولكن مع مَنْ؟ لم يوجد أي شيء! لقد جاء إلى ذهني هذا الشيء. لقد بدا لي الأمر بارعاً. فيما يخصّ «هتلر»، فأنا لم أُحِبُّهُ أبداً. لقد شتمتُهُ في كتاب:(Bagateles...) ولكنه كان مُصاباً بفيروس. مثل «دوريو» doriot، ومثل «مولي» Mollet، ومثل «ناصر»(أي جمال عبد الناصر). مثل كلّ هؤلاء الرجال، كان «هتلر» رجلا سياسيا. ورغم كلّ شيء، لقد كان يَبْني شيئاً مَا بَنَّاءًا، كان يبني أوروبا، أوروبا الفرنسية الألمانية. طيب. بالإضافة إلى كلّ هذا، فأنا أُلْفِت انتباهكَ، بطيبوبة، بأن ألمانيا كانت آخِر بلد كنّا نحظى معه بمكانة وسحر. والآن يَتِمُّ نعتُنَا بالمومسات والقَوّادين. الشعب الأخير الذي نقوم بخداعه بالاستهتار به. وليس الإنجليز ولا الأمريكان مَنْ سيحترموننا، ولا أحدا وبعدها نتسوّلُ: «دولار، قطعة صغيرة.» أوروبا، كانت، منذ زمان، في تقديري أنا، وكنتُ أقول في نفسي: سوف أقولها، وسوف تعطي انطباعاً كبيراً جدا. ما الذي تسبَّبْتُ فيه؟ لقد أدخلتُ أنفي في قصة مُرعِبَة! هل أنا نادِمٌ، آه كمْ! لو كنتُ عرفتُ..

لاحظْ أنني كدتُ أتسبب في الهروب في «لاروشيل» مع سيارة إسعاف تابعة لمدينة «ساتروفيل». كانوا يريدون أن ينشلوها، كان الجيش يريد أن يُصادِرَها. حينها قاومتُ؛ أردتُ أن أقودها إلى «سارتروفيل»، وبدونها كنتُ سأجدني في «لاروشيل» في حالة وجود إمكانات للإبحار إلى «لندن». وخصوصا لأني مذنبٌ لأني أتحدث اللغة الإنجليزية مثل الفرنسيين. إن الأمر مثيرٌ للفضول، فأنا لدي موهبة اللغات، مثل بوّابي الفنادق ومثل الروس! كنتُ أمتلك كل ما أنا في حاجة إليه كي أصبح شخصا

مهماً، حينما أرى هؤلاء المريِّلين الذين يتكلمون اللغة الأنجليزية كمَعازق. لقد استسلمتُ لِهَوَس تضحوي(من التضحية). إنها مازوخية. لو أني ظللتُ صامتاً كنت سأنهي حياتي في المجد، والآن هذا ما ترون! لقد أصبحت مادةً أولى للحقد، أصبحت عنصرياً. «آه! هذا(أي أنا) معادِ لليهود.» إنها مزحة.

• غير أنك كتبت، في هذا الموضوع أشياء واضحة تماما..

– كتبتُ أشياء عن اليهود. قلتُ إنهم يدبرون حرباً، وإنهم يريدون الانتقام من «هتلر». طيب. إن هذا الأمر لايعنيني(إنّ سكرتير جريدتك لن ينشر هذا الموضوع أيضاً). إنها قضية تهمّ الطرفين(هتلر واليهود). لقد ورطوا الجيشَ الفرنسي، حينما تلقى الرُّعْب الشهير في سنة ١٩٣٩ ... يا لي من أبله مسكين، لأني قذفت بنفسي في قضية مثل هذه، في الوقت الذي كان علي فيها أن أفعل مثل الآخرين... وهذا ما كان يقوله لي «ماريون» (Marion:لو أنك اتبعت صف اليسار، كنت ستكون مَالِكاً لِطَابَق بأكمله في «إيكسليور». وكان يَسْتَشهد لي بـ«باربوس» :Barbusse حين وصل إلى موسكو حدثوه عمّن يوجد في الطابق الأعلى وعمّن يوجد في الطابق الأسفل. بينما أنا، ويا لله، كنت في المراحيض في العفن إلى حدود الرقبة، كان الأمر مُريعا. لقد عانيتُ كما لم يُعاني أحدٌ وما زلتُ أعاني. إنني أموت في العار، في الخزي والشنار وفي الفقر. وكل هذا بسبب حماقة(...).

• أنت تتحدث عن نفسك وكأنك من دعاة السلام وكمعادِ للعسكرة؟

– لقد كنت ضد الحرب بشكل عميق، وشاركتُ فيها. وكنت بطلاً مثل «ديرناند» Durnand ومثل آلاف آخرين. إن فرنسا ما قبل ١٩١٤ مختلفة عن فرنسا ما بعد ١٩١٤. قبل ١٩١٤ كان يوجد مُسرْنِمون(الذين يمشون وهم نائمون) وبعدها تحول اناس إلى مُحلِّلين... إذاً فهم يندرجون في خانة «سارتر» و«كامي ألبير»... إنهم يتصورون أنه من الأفضل ممارسة «التفكير». بينما في سنة ١٩١٤ كان ثمة وَاجِبٌ وكنّا نقوم بأدائه. هي أشياء لم تعرفها أنت، فما زلت شابا.

• ما الذي تنتظره من كتابك؟

– أنتظر تسبيقا ماليا من دار نشر «غاليمار» وهذا كل شيء. أن يُتيح لي هذا المبلغ أن أعيش بهدوء وبِعَناء إلى التقاعد.

• هل ستقوم بكتابة كتاب آخر؟

– من أجل «غاليمار» دون شك. إنّ هذا الوغد لا يريد أن يتركني. لقد شتمته كثيراً ونعتُّه بكل الأوصاف. إنّ له كـالـوغ يستحق أن يُقْتَلَ رمياً بالرصاص بسببه. ويمكن أن يلقى به في السجن إلى ما لا نهاية. إنّ هذا لن يربكني. جاء عنده ناشرٌ وقال له: «هل تريد أن آخُذَ مكانكَ مع سيلين، وأدفع لك كلّ دُيونِه، وآخذ منك كل كتبه، ولن يكون لك مشكل مع هذا الآدميّ الحزين.» فلم يقبل... لا تضمّ داره للنشر كثيراً من الكُتّاب.

• لقد فكرنا في نشر مقاطع من كتابك.

– هيّا قوموا بهذا، إسرقوا، فـ«غاليمار» ليس له ما يقوله. أنا أمنحكم الإذن والموافقة. أُنشروا، لا تترددوا(...) كَمْ أُريد أن أقول لك أحد الأشياء، وهي أنّ «هتلر» كان يشمئز مني فقام بتصفيتي. فقد نُشِرَ لي في جريدة «بيرلينير تاكبلات» Berliner Tagblatt، وهي جريدة يهودية، فقام «هتلر» بتصفيتها. لم يكن يريد أن يسمع عنها أبداً. كما نشرتُ في «دفاتر فرنسية–ألمانية» التي نشر فيها الكثيرون. ولم أتلقّ ولو فلسا واحدا. «هتلر»، لو كان ما زال حيّاً، كان بالتأكيد سيقتلني. الناس الذين ليسوا تقاليديين... ولكنه ليس له حظ، فقد قُتِلَ قبلي(...)

• أنت تقول إنك لا تحبّ الحرب، ولكنكَ تعطي الانطباع بأنكَ تَجِدُهَا جميلة.

– إنها كانت أمراً. ولا يوجد أمرٌ غيرها. الشجاعة للرجال والفضيلة للنساء. إنكَ تتلقى أمراً. الشخص الذي كان يُعذِّبُ سجينا، كان يتمّ إعدامه حالا. من كان يُعامِل الأسرى معاملة سيئة وقاسية، كان يوضع أمام الحائط ويُعْدَم. ولا يتحدث أحدٌ عن هذا. السادية لا مكان لها في



العسكرية. السجينُ كان يتلقى سجائر وغذاء، هذا ما في الأمر. كنّا نمحو الجزء الفظيع.

• يبدو أنك ترى أنّ كلّ شيء سينتهي في ما يشبه انفجارا ذرّيًا.

– لسنا في حاجة إلى هذا. فما على الصينيين إلاّ أن يتقدموا حاملين سلاحهم. فهم يمتلكون سلاح الولادات. وستنقرضون أنتم أصحاب العرْق الأبيض. إنّ العرق الأصفر هو زُعْرورُ العرْق. إنّ الأبيض ليس لوناً، إنه قعر أو لون غير ثابت. إنّ اللون الحقيقي هو الأصفرُ(...)

• من بين الشباب، ألا ترى أي روائي؟

– لا. إنهم لا يشتغلون بما فيه الكفاية. ففي عصر يقتسمه التلفاز والراديو والسفر والسيارة والبرامج الوثائقية والجرائد الموثّقة بشكل رائع والتحقيقات الطبية– الاجتماعية والشرطة، فإننا نهتمّ بالقصة الجيدة. إنّ مقهى Les Deux Magots (مقهى شهير في منطقة سان جيرمان دو بري/الحيّ اللاتيني) يَعُجُّ بالقصص الجيدة. أمَّا الأسلوبُ فهو شيءٌ مختلفٌ...

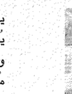
• حسب رأيك، منذ ١٩١٤ أي منذ شبابك، كل شيء ينحرف، فلا توجد فضيلة ولا يوجد معنى للواجب، ولا يوجد كُتّابٌ ولا نُقّادٌ. فما هو التفسير الذي تعطيه لهذه الظاهرة؟

– في المقام الأول إدمان المشروبات الكحولية. يوجد ١٢٠٠ مليار من المشروبات الكحولية تُشْرَبُ في فرنسا في السنة. أنا أعرف فضائل المشروبات الروحية، والإحساس بالقوة. إنها خطيرة. الإحساس بامتلاك القوة. ومن هنا كلّ هذه الإدّعاءات وكل أشكال البلاغة والإطناب. ثم إننا نُدخّنُ ٧٠٠ مليار سيجارة في السنة. الدّخانُ الذي يمنح إحساسات ومَشَاعِر شعريّة مغلوطة، وأفكارا مغلوطة أيضاً. أنا لا أؤمن إلاّ بشاربِ الماء. والذي لا يُفكّر في التجشّؤ وفي الهضم...فليس لَدَى إنسان متعفف جدا(في الأكل وفي الشرب) سوى ساعتين من النشاط في اليوم. وهذه في حدّ ذاتها فترةٌ طويلة. إنّ (حِفْظ) الصحة الجنسينيّة(الصارمة)، لا أحد يريد أن يخضع وينصاعَ لها. ولهذا السبب يُسافر الناس. ويقلدّون «مارسل بروست.» Proust والعالَمُ يُقلّد العالَم. إنهم يقومون، أيضاً، بتقليد «بروست». وكل هذا يَتَسبّب في إرهاق وتخبيل الناس السذّج. فيموتون دون أن يُفكّروا في أيّ شيء أبداً. فلديهم مواقف جاهزة. نتَساءَلُ لماذا، ولكن هذا لا أهميّة له. لأنه توجد كثيرٌ من الموسوعات ومن مُؤَلّفها.. فمنذ أن لم تعد الأديرةُ موجودة لم تعُد توجد تخريمات. لم يكن «موريك» موهوباً لأجل هذا، كان موهوبا لكي يكون مُدَرِّساً في مدرسة حُرّة، وهذا كل شيء. وَكِيلُ دعاوي في الرّيف، على هامش المؤهف(حجرة مجاورة لهيكل الكنيسة تحفظ فيها الأواني المقدسة وزخارف الكنيسة). وعلى أيٍّ فهؤلاء الناس منغمسون في الحياة، وإذا ما اشتغلتَ فإنك لن تكون منغمسا في الحياة.

إنّ الأمر مُشابِه للرذيلة. فقد كنتُ في الرذيلة إلى عنقي. ولكن يتوجب الخروج منها. وهذا ما كانت تقوله «ماري بيل» :Marie Bell أنت لستَ خليعا، لأنك لو كنتَ خليعاً، ما كنتَ لتستطيعَ أن تكتب عن الرذيلة، كنتَ ستكونُ داخِلَهَا. إنّ الأمرَ مُشابِهٌ للسياسة. إنهم مُنغَمِسون فيها. إنهم يَعشقون المستَهْلِكِين. إنهم منغمسون فيها. إنهم يعشقون أحفادَهُم. ويظهرون وهم يتلقون القبلات. ويعشقون المداعبات في غرف الزوجية وهم يقولون: «آه، يا حبيبتي، لقد اشتغلتُ اليوم بشكل جيد.» إنهم مُستهْلِكون. يُحققون لذّاتِهم ويَصِلون إلى الرعشة، ويقومون بما تقوم به الخنازير، إنهم خنازير مثل الآخرين. أمّا أنا، فلستُ سوى طبيب في الضاحية متورّع وهادئ جدا. يجب أن نكونَ على نقيض مَا نكتُبُهُ. هذه هي المُفاجَأةُ.

• في كتابك الأخير، ذهبت بعيداً في آرائك وفي أبحاثك.

– إنّ قصة رواية Dun château lautre هي قصّةٌ مُتَفرِّدَةٌ لأنّ من المضحك رؤية ١١٤٢ محكوما بالإعدام في فرنسا في بلدة صغيرة. وهذا لا يُرَى كثيراً. ومن النادر جدا أن تكونَ مُؤلّفَ مذكّرات عن ١١٤٢ محكوم بالإعدام. بلدة ألمانية صغيرة معادية مع العالَم بأسره ضدّ الذات. لأنّ أناس «روشينوالد» Rochenwald، كل الناس كانوا ينتظرونهم لِيُقَبّلُوهُم، بينما أُناس «سيكمارينجين» Sigmaringen يتعرّضون لِمُطارَدَة من كلّ الناس الذين يريدون انتزاع أحشائهم... وأنا كنتُ من بين هؤلاء الأخيرين لأني كنتُ مُعادٍ للسامية. كنتُ أُمَثّلُ شيئا خاصّاً جدا. «أنا كنتُ مُتعاوِناً وعميلاً ولكني لم أكُن معادِ للسامية.»(...) إنّك(يُخَاطِبُ الصحفيَّ) لن تترك إلاّ القليل من هذا الحوار، لأنّ سكرتير التحرير سيقوم بأيّ شيء كي يحصل على رضى الكاتب «موريَاك» Mauriac، وعلى رضى كلّ هؤلاء الناس. وعلى أي فهذا لا أهمية له... فأنا عجوز وأنت شابٌّ.



مقال للكاتب الياباني

كونزابورو أوي عن تأثير «سيلين»

«إلى الأمام يا صغيري!»

قراءة رواية Nord في خريف سنة ١٩٦٠، شَكَّلَتْ بالنسبة لي صدمةً، مع الارتدادات الهامة والمُعقَّدَة. كنت أبلغُ الخامسة والعشرين من عمري، وكنت بدأتُ للتوّ في توفير لقمة عيشي كَكَاتِب. أَصِلُ، الآن، إلى عمر «سيلين» حينما انتهى من «ثلاثيته الألمانية» وأعْتَرِفُ، في الوقت الذي يعرف فيه العالَم هـزّاتٍ مـن جـرّاء أحـداث مـثـل ١١ سبـتـمبر في نيـويـورك والغارات(الأمريكية) على أفغانستان أو الصراع الإسرائيلي–الفلسطينيّ، أعترف بأنني لم أُشْفَ بَعدُ من هذه الصدمة. كَمْ مِنْ مَرّة، خلال هذه الأربعين سنة الأخيرة، أصخْتُ فيها السمعَ لكلماته المُلِحَّة: إلى الأمام يا صغيري!

في تـلـك الـفترة، كـان مـن الصـعب الـعـثـور عـلـى المنشورات الفرنسية الحديثة، إذا لم نَكُنْ إختصاصيين. كنت أدرُسُ الأدبَ الفرنسيّ، وكنت قد كرّستُ جزءًا من شبابي لـ«سارتر»، وقرأتُ رواية «سفر في آخر الليل» لأنها أثَّرتْ (عليه على سارتر). حينها أعطاني أستاذي في الجامعة الكِتَابَ الجديد لـ«سيلين» المنشور في «غاليمار». أعطاني إياه دون أيّ تفسير، بالرغم من أنه، بالتأكيد، كانت تنتابه فكرةٌ ما ذِهنَهُ.

في هذا اليوم، كنت قد ذهبتُ إليه لأُعلِنَ له عن نِيَتِي في التوقف عن متابعة دراساتي من أجل الدكتوراه. لقد كان زواجي، أيضاً، من بين الأسباب التي دفعتني لاتخاذ قرار التوقف عن مسار البحث العلمي والاتجاه إلى مهنة الروائي، التي كنتُ قد وضعتُ بعضَ التصوّرات عنها. إنّ ما كان عبارة عن انجذابٍ غائم أصبح، بسرعة، ضرورةً مُطلَقةً. كمْ مِنْ شباب آخَرين، منْ حينها، أعلنوا بِحَمِيَّةٍ عن أنه أصبحوا روائيين، وهـم يَسْتَشْهِدون بـ«سيلين»: «مُحَرِّرُ أخْبَارٍ وفيٌّ!.. يَجِبُ أن تكونَ هناك بطبيعة الحال... مناسبات! ليس كل العالَم...»!

كنت قد تحدثتُ لأستاذي عن السفر الذي كنتُ قد قمتُ به إلى الصين. كنتُ أصغرَ كاتبٍ في مجموعة تمثل حَرَكَةً مُوَاطنيّةً مُعَارِضَةً لـلحِلْف الجديد لـلأمن اليـابـاني–الأمريكيّ. تمّ توجيهنا، في «بيجين» في عزّ الليل، عبر طريق يعبقُ برائحة مُدوِّخة من مِسْك الرّوم حتى سرادق صغير منعزل، حيث كان ينتظرنا «ماو تسي تونغ». كان جالسا في ساحة الشرف، وهو يُدخِّنُ سيجارة تلو الأخرى من نوع «غراند باندا» Grand Panda، وقد مَنَحَنَا لِقاءً مُشكَّلاً، بصفة حصرية، باستشهادات من مُؤلَّفَاتِه، مُتَظاهِراً بالتوجه، بشكل خاصّ، إلى وزيره الأول «شوان لاي».

أفْتَرِضُ أن أستاذي كان يريد أن يعرف كيفَ ستكون رُدود فِعلي إزاء كلمات من نوع «صين» و«صينيين» التي قام «سيلين»، الذي كان رُؤْيَوِيّاً بالرغم من أنه كان منعزلاً، بحَشْو تأليفته الموسيقية الجديدة، ذات الرمزية القويّة والمُباشِرَة، بِهَا.

ولـكـن تـوجـد أيضـاً رُمـوزٌ أخـرى قـويـة في هـذه الـروايـة: «هيروشيما» والقنبلة الذريّة. و«هيروشيما» هي إحدى الثيمات الرئيسيّة في حياتي الشخصيّة. أستاذي كان قد تَرْجَمَ إحدى الأعمال التي تُدِينُ بدايات البحث النوويّ، والتي هي، دائما، قَضِيّةُ الحدَث، اليومَ. فَهَلْ يكون، رُبّما، قرأ في مجلة «ليكسبريس» نَقْدَ جون–لويس بُوري Jean-Louis Bory الذي قال إنـه يـرى في «بـاردامـو» Bardamu، الـذي يُـجَـسِّـدُ «سـيـلـين»، «بـانـتـاكـريـيـل» Pantagruel العصر الذريّ؟ لأنّ هذا الأستاذ كان، أيضاً، قدْ كَرَّسَ حياتَهُ لِترجمةِ ولِدِرَاسَةِ «كاركانتيا» Gargantua و«بانتاكرييل» .Pantagruel

كان عليَّ أنْ أُكِبَّ على قضية «سيلين»، التي لم أَجِدْ لها من حلٍّ من خلال القراءة العادية لـ«نورد» Nord، وهي قضيّةٌ لم أجد لها، إلى حدود اليوم، حَلاً نهائيا. بالرغم من أنّ حَذَراً غريزيّاً كان يدفعني إلى ألاّ أقترِبَ بشكل كبير، إذا ما كنتُ أُريدُ، أنا أيضاً، أن أخرج من القضية كَكَاتِب. ولكنَّ هذا لم يمنَعْنِي من قراءة أعماله حسب استطاعتي امتلاكها.



لأنّ رواية Nord كانت قد مَنَحَتْنِي سعادة قراءةٍ كبرى. المشـهـدُ الـذي يُـصَـوِّرُ مُـومِـسَـاتِ «بـرلين» وقـد تمّ إخلاؤُهُنّ ووضعهن في سجـن انـفـرادي، وقـد تمرَّدْنَ وهُـنّ يضـربْـنَ عجوزاً بِلِبَاس عسكريٍ سقـط أسيراً في أيْدِيهِنّ قبل أن يأكُلْنَ الحِصَانَ التي قَدِمَ لمساعدته، تمّ تصويـرُهُ بـانـتـشـاءٍ لا يمكـن تصديـقُـهُ. وقـد

بَرْهَنَ فيها «سيلين»، مدفوعاً بـ«القوة الذاهبة» المُسْتَحَثَّة عن طريق المحكيّ، عن حماس خارقٍ للعادة. إنّ القصّةَ في حدّ ذاتها وقوّة أسلوبه، اللذين يُشكّلان قاعدة لِمَا أسميتُه أعلاهُ بـ«قضيّة سيلين»، يَجُرّانِنَا إلى عالَم حيث تنتهي اللغةُ الأصليّةُ بأن تغتذِيَ من الرواية، عبر مفعولٍ قريبٍ من الوحشيّة(أكل لحم البشر). وأنا كانت لديّ قناعةٌ مليئةٌ بالأمل، قَنَاعَةٌ مبنيّةٌ على لا شيء محسوسا، من أنّ هذا التوجُّهَ يمكن أن يؤدّي إلى لُغَة الرواية نفسِهَا...

إنّ مساري الشخصي كروائيٍّ التوى وانحنى إلى الداخل بولادة إبن مُعَوّق بحيث إنّ حياتي معه أصبحت الموضوعَ المَرْكَزِيَّ في عملي. وبشكلٍ مُوازٍ، كنتُ أُعَمِّقُ رَوَابِطِي مع ضحايا «هيروشيما». إن «هيروشيما»، مثلها مثل «قضية سيلين» كانت في قلب هذا الاستشهاد المقتبس من Nord: «مَعَ الزَّمَن، وبعد عشرين سنة، ها هي الرؤوسُ الذريّةُ جاهزة، ٧٥٠٠٠، فيما يبدو، معشوقةٌ ومُسْتَحَقَّةٌ بشَكْلٍ رائعٍ! فَلْيَقْذِفُوهَا ولْتَنْضَح، يا إلهي، بسرعة!».

إنّ الضحايا الذين تعرّضوا للإشعاعات في «هيروشيما» وفي «ناغازاكي» ما زالوا يُواصِلون اليومَ حركتَهُم المُواطنيّة من أجل تدمير الأسلحة النوويّة، من خلال دَفْع الأيديولوجيا الذريّة إلى مَعَاقِلِهَا. وهم (أي هؤلاء) الضحايا يذهبون إلى حَدِّ التموضع كَضَحَايا كونيين في مُوَاجَهَة مُعْتَدِين مُفْتَرَضين تُمثلهم دول كـ«الصين» في آسيا.

لقد ناضلتُ دائماً إلى جانبهم. لقد وضعت الحكومةُ اليابَانيّةُ نفسَهَا تحت حماية «المظلّة النوويّة» الأمريكية. وقد بَرَّرَتْ تَصَرُّفَهَا، من الناحية الأخلاقية، من خلال الإعلان بأنّ «المبادئ الثلاثة الأساسيّة لمحاربة الأسلحة النووية»، أي عدم صُنْع الأسلحة النووية ولا إدخالها ولا إخراجها، تُشَكِّلُ مصلحةَ الدولة. ولكن ومنذ البداية، مرّرت اليابان إتفاقاً سرّيّاً يَتَمَثَّل في غضِّ الطَّرْف عن إدخال الأسلحة النوويّة إلى اليابان عبْرَ سُفُن الجيش الأمريكيّ. لقد كان «سيلين» دائما حاضراً في ذهني حين كنتُ أُنَاضِلُ من أجل تدمير الأسلحة النوويّة، بينما كنتُ أعرفُ حقَّ المعرفة وُجُودَ هذا التدجيل والخداع ضدَّ بلدٍ بأكمله وضِدَّ شَعْبٍ بأكمله.

في كتاباتي عن «هيروشيما»، رويتُ أنّ الأطبّاء، وهم الذين تعرّضوا بأنفسهم للإشعاعات النوويّة، والذين كانوا مُضَلَّلِين وحائرين بشكل كامل إزاء الوسائل العلاجِيَّة التي يمكن استخدامها، وَسْط الأنقاض، وفي الوقت الذي كانت تنقصُ فيه حتى الأدوية، انخرطوا على وجه السّرعة في العمل بعنادٍ وضَرَاوَة من أجل محاولة إنتزاع أناس مهددين بالموت من الموت، من خلال تجاوز المَشَاكِل التي يُصَادِفُونَها واحدةً تلو أخرى.

هنا، وخلال تحقيقي أنا في موضوع أطباء «هيروشيما» و«ناغازاكي»، كان يأتيني إلى الذاكرة، وبشكل طبيعيّ، الصراعُ العنيدُ للدكتور «ديتوش» Destouches (أي «سيلين») وهو يُواجِه الموتَ. فكنتُ أقرأ «ريكودون» Rigodon خلال كل هذه الأيام التي كنتُ أُوَاجِهُ فيها، بجانب إبني المُعَوَّق، الصعوباتِ الأليمةَ وغيرَ المُنْتَظَرَة للانتقال من الطفولة إلى المُراهَقة.

«سيلين» الذي تعهَّدَ أطفالاً مُعَوَّقين في «هامبورغ» (ألمانيا) التي كانت عبارة عن أنقاض، بينما كان هارباً في القطار من ويلات الحرب، كان يتمشى في الشوارع بحثا عن الطعام:

«هيَّا يا أطفالي! هيَّا بنا!

أُريد أن يتبعوني.. أعملُ كدليل.. هذه الطاقة «إلى الأمام يا صغيري!....»».

«سيلين» هو أيضا خبير مفردات(قاموس)، لها تأثيرٌ مُشابه، في القرن العشرين، لتأثير «دوستويفسكي» الذي كان يقول في نهاية حياته بأنّ كلمة «طفل» هي كلمةٌ مختصّة ومتميِّزَة، وأكثر من أي كلمة أخرى. وهو يتَجَاوَزُ إطار «دوستويفسكي»، بسببٍ من كونه يضع كثيراً من الطاقة في وَصْف الأطفال الذين التقى بهم في سَفَره المؤلم...

إذا اعتبرنا في جُمَل «سيلين» تَطَابُقَ حَاضِرِ المحكيّ مع حَاضِرِ زمن الكِتَابَة، يمكننا القول إنه لم يتوقف عن الانخراط بنَشَاط، من خلال مواجهة وضعيات صعبة، وهذا ما جَعَل منه شاهداً من القرن العشرين في الوقت الذي كان فيه نَبِيّاً. واليومَ، أصبح من الصعب نَفْيُ هذا، مهما كان عملنا، فإننا نسقُط، بلا رحمة في ما هو عديمُ الجَدْوَى، كما تَنَبَّأَ بِهِ بِصَرَاحَة مُنْشَرِحَة.

في بداية هذا القرن الحادي والعشرين، يجب على كثير من الكتّاب أنْ يُوَاجِهُوا أحداثاً تهُزُّ العالم بأسْرِه، مثل أحداث ١١ سبتمبر والغارات (الأمريكية) على أفغانستان أو الصراع الإسرائيليّ-الفلسطينيّ، دون أن يمتلكوا أسلوب ومعجم «سيلين». وأنا، بدوري جزءٌ من هؤلاء. بدون سبب موضوعي، ودون أن يكون هذا مرتبطاً بمنظورٍ مُؤَكّد، فأنا أصيخ بسمعي إلى هذه الكلمات المُحَرِّضَة: إلى الأمام يا صغيري!...

هكذا أُواصِلُ الاشتغالَ منذ أربعين سنة وأنا أحمل بمشقّة قضية «سيلين». وأنا أتخَيَّلُ، بشكل طبيعي، ضَحِكَ هذا العملاق العجوز، وأنا أعترفُ من أعماق قلبي بأنه في هذا المقطع الذي يُعَرِّفُ فيه نفسَهُ، فأنا هو الذي يتكلم ويُعَبِّر.

«هذا يدلُّ على أنني قويّ: ذاكرة ورَصَانَة....».

* لوسيان كوميل Lucien comelle – «لويس- فيرديناند سيلين «الاسلوب ضد الأفكار» (رابليه، زولا، سارتر والآخرون) دار نشر «اديسون كومبليكس» Editions complexe .



النحات يتحدث

هنري مور

ترجمة: أسامة اسبر★

من الخطأ أن يتحدث النحات والرسام عن عملهما وأن يكتبا دائما عنه لأن هذا يحرر التوتر الذي يحتاجان إليه. فحين يحاول النحات ان يعبر عن أهدافه بدقة منطقية، يصبح- بسهولة- منظرا لايكون عمله الفعلي إلا شرحا محدودا للمفهومات التي تتطور في أحضان المنطق والكلمات.

وعلى الرغم من أن الجزء غير المنطقي والغريزي واللاواعي للذهن يجب أن يلعب دوره في عمل النحات، إلا أنه يمتلك أيضا ذهنا واعيا ونشيطا. يعمل الفنان من خلال تركيز شخصيته كلها، والجزء الواعي منها ينهي الصراعات وينظم الذكريات ويمنعه من محاولة السير في جهتين في الوقت نفسه. من هذا المنطلق، يستطيع النحات أن يقدم، من خلال تجربته الواعية الخاصة، مفاتيح تساعد الآخرين في مقاربتهم للنحت، وفي هذه المقالة لا أقدم مسحاً عاماً لفن النحت أو لتطوره وانما بعض الملاحظات حول المشكلات التي واجهتها بين فترة وأخرى.

أن تحميل الرسم أكثر مما يستطيع، لكي يصبح بديلا للمنحوتة، يضعف الرغبة بانجاز المنحوتة أو من المحتمل أن يجعل المنحوتة مجرد إنجاز ميت للوحة

★ كاتب ومترجم من سوريا

أبعاد ثلاثة

يعتمد تذوق فن النحت على القدرة على النظر الى الشكل في أبعاد ثلاثة، ربما، لهذا السبب، وصف فن النحت بأنه أصعب الفنون، وبالتأكيد هو أكثر صعوبة من الفنون التي تتضمن تذوقا للأشكال المسطحة التي لا يمتلك حجمها إلا بعدين. ان كثيرا من البشر مصابون بعمى الأشكال أكثر مما هم مصابون بعمى الألوان. فالطفل الذي يتعلم الرؤية، يميز أولا شكلا ببعدين، ولا يستطيع أن يحسب المسافات والأعماق.

فيما بعد، ومن أجل سلامته الشخصية وحاجاته العملية، يتوجب عليه أن يطور- جزئيا من خلال اللمس- القدرة على أن يعي، بصعوبة، مسافات بثلاثة أبعاد. ولكن بعد إرضاء متطلبات الضرورة العملية، فإن معظم البشر لا يتحركون الى أبعد من ذلك، وعلى الرغم من أنهم يمكن أن يدركوا-بدقة- الشكل المسطح، إلا أنهم لا يبذلون المزيد من الجهد الفكري والعاطفي الضروري لفهم الشكل في وجوده المكاني الكامل.

ينبغي على المتابع الواعي لفن النحت أن يتعلم كيف يشعر بالشكل كشكل،وليس كوصف أو تذكر

هذا ما ينبغي أن يفعله النحات. يجب أن يبذل جهودا مستمرة كي يفكر بالشكل ويستخدمه في كماله المكاني التام. يحصل على الشكل الصلب، كما كان داخل رأسه، يفكر به، مهما كان حجمه، وكأنه يحمله، مسجوناً، بشكل كامل، في فراغ يده، ويتصور ذهنياً كل ما حوله كشكل معقد، ويعرف حين ينظر الى جانب واحد شكل الجانب الآخر، ويحدد موقعه من مركز جاذبيته وكتلته ووزنه، ويدرك حجمه، كالحيز الذي يحتله الشكل في الفراغ.

وينبغي على المتابع الواعي لفن النحت أن يتعلم كيف يشعر بالشكل كشكل،وليس كوصف أو تذكر، يجب، مثلا، أن يدرك البيضة كشكل مفرد صلب، بعيدا عن دلالاتها كطعام، أو عن الفكرة الادبية بانها ستصبح طائرا، وهذا ينطبق على الأشياء الصلبة كالمحار والجوزة، والخوخة والاجاصة، والشرغوف، والفطر، وقمة الجبل، والكلية، والجزر، وجذع الشجرة، والطير ، والبرعم، والقنبرة، والدعسوقة، والديس والعظام، انطلاقا من هذه الأشياء يستطيع أن يتابع ليتذوق أشكالا أكثر تعقيدا أو تمازجات أشكال عديدة.

برانكوسي(١)

غطي فن النحت الأوروبي منذ القوطيين بالطحالب والأعشاب، وبجميع الأنواع السطحية الزائدة التي تحجب الشكل. وكانت مهمة برانكوسي الرئيسية هي التخلص من هذه الأعشاب الزائدة ليجعلنا، مرة أخرى، نعي الشكل. ولكي يفعل هذا، كان عليه أن يركز على أشكال مباشرة بسيطة جدا، وأن يجعل منحوتاته، مؤلفة من أسطوانة واحدة، وأن يصقل شكلا واحدا الى درجة ثمينة جدا من النضج. حظي عمل برانكوسي، بغض النظر عن قيمته الخاصة، بأهمية تاريخية في تطور فن النحت المعاصر. ولكن ربما لم يعد ضروريا الآن الانغلاق وحصر فن النحت في وحدة الشكل الثابتة وحسب. صار بوسعنا البدء بالانفتاح، أن نقارب عدة أشكال ذات أحجام متنوعة، وأقسام وجهات، ونمزجها في شكل عضوي واحد.

المحار والحصى - شرط الاستجابة للأشكال

على الرغم من ان الشكل البشري هو الذي يهمني أكثر من غيره، إلا أنني غالبا ما منحت انتباها كبيرا الى الأشكال الطبيعية كالعظام والمحار والحصى. وفي بعض الأحيان كنت أرتاد، ولعدة أعوام، الجزء نفسه من الشاطئ، ولكن في كل عام كانت تلفت نظري حصاة لها شكل جديد لم ألمحها مطلقا في العام الفائت، من بين ملايين الحصى التي أعبرها في سيري على الشاطئ الطويل، أختار أن اشاهد بإثارة فقط تلك التي تتلاءم مع اهتمامي بالشكل الموجود في ذلك الوقت. يحدث شيء مختلف إذا جلست وفحصت حفنة من الحصى واحدة بعد أخرى. يمكنني عندئذ أن أطور تجربتي مع الشكل مانحاً ذهني الوقت ليصبح مهيئاً لشكل جديد.

ثمة أشكال كونية يكون الجميع مهيأين لها بشكل لا واع ويستطيعون أن يستجيبوا لها إذا لم تمنعهم سيطرتهم الواعية.

الثقوب في النحت

تظهر الحصى طريقة الطبيعة في تصنيع الحجر، بعض الحصى التي ألتقطها تحتوي ثقوبا، حين أعمل مباشرة على مادة صلبة وهشة كالحجر، فان غياب التجربة والاحترام الكبير للمادة، والخوف من معالجتها بشكل سيئ، غالبا ما يؤدي الى نحت سطحي مريح، دون قوة نحتية.

ولكن بمزيد من التجربة فإن العمل الحجري المكتمل يمكن أن يحفظ داخل حدود مادته، أي لا يتم اضعافه الى ما وراء بنيته التركيبية، وفضلا عن ذلك يتحول من كتلة جامدة إلى مركب يمتلك وجوداً شكلياً كاملاً، بكتل من أحجام متنوعة وأقسام تعمل سوية عبر علاقة مكانية.

يمكن أن يكون في الحجر ثقب ولا يضعفه ذلك. إذا كان حجم الثقب وشكله واتجاهه مدروسا يمكن أن يبقى قوياً.

إن الثقب الأول في الحجر هو وحي.

يصل الثقب جانبا بآخر، جاعلا من الحجر ثلاثي الأبعاد.

إن الثقب بحد ذاته يمتلك معنى شكليا ككتلة صلبة.

النحت في الفراغ ممكن، حيث يحتوي الحجر، فحسب، على الثقب، الذي هو الشكل المقصود والمعتبر.

لغز الثقب – السحر الغامض للكهوف في جوانب التلال والجروف.

الحجم والشكل

ثمة حجم مادي لكل فكرة.

انتصبت قطع الحجر الجيد حول الاستوديو الذي أعمل فيه فترة طويلة، والسبب هو رغم انني أمتلك أفكارا تلائم نسبها وموادها بشكل تام، إلا أن حجمها كان غير صحيح.

يمكن أن تكون المنحوتة أكبر من حجمها الطبيعي مرات عدة ورغم ذلك يمكن أن تكون تافهة وصغيرة في توليدها للمشاعر ويمكن لمنحوتة صغيرة، لا يتجاوز ارتفاعها بعض الانشات، أن تمنح الشعور بحجم ضخم وعظمة تذكارية، لأن الرؤية التي تكمن خلفها كبيرة. وأضرب مثالا على ذلك رسوم مايكل انجلو او ماساسيو مادونا أو تذكار ألبيرت.

فضلا عن ذلك، يمتلك الحجم المادي الفعلي معنى عاطفيا. نقارب كل شيء مع حجمنا الخاص، وتسيطر على استجابتنا العاطفية للحجم حقيقة أن طول البشر، بشكل عام، هو بين خمس أو ست أقدام.

يتأثر فن النحت باعتبارات الأحجام الفعلية أكثر من اللوحة، اللوحة معزولة عن محيطها بإطار– إلا إذا خدمت هدفا تزيينيا– وهكذا تحتفظ بسهولة بوزنها التخيلي.

إذا سمحت لي الاعتبارات العملية– ككلفة المواد والنقل– أفضل أن أعمل على منحوتات ضخمة. والحجم العادي المتوسط لا يفصل الفكرة، بشكل كاف، عن الحياة اليومية الواقعية، ان الصغير جدا أو الكبير جدا يأخذ حجما عاطفيا اضافيا.

عملت مؤخرا في الريف، ومارست النحت في الهواء الطلق، واكتشفت، آنذاك، ان النحت هنا أكثر طبيعية من العمل في استوديو في لندن، لكنه يحتاج الى أبعاد أكبر. إذا وضعت



« القد المضطجع » لهنري مور ١٩٥١

قطعة كبيرة من الحجر أو الخشب عشوائيا في حقل او بستان او حديقة تبدو حالا ملهمة ومناسبة.

الرسم والنحت

كنت أقوم بالرسم كي يساعدني على النحت، كوسيلة لتوليد أفكار للنحت، كمثل النقر على باب الذات من أجل الفكرة الأولى وكطريقة لابتكار الأفكار وتطويرها.
إذا ما قورن النحت بالرسم فانه يبدو وسيلة تعبير بطيئة، ولقد وجدت في الرسم مخرجا مفيدا للأفكار التي ليس هناك وقت كاف لتحقيقها من خلال النحت، استخدم الرسم كطريقة لدراسة ورصد الأشكال الطبيعية- رسومات من الحياة، للعظام والمحار.
وأحيانا أرسم لمجرد المتعة.
علمتني التجربة ان الاختلاف بين الرسم والنحت يجب ألا ينسى. إن فكرة نحتية يمكن أن تكون مقنعة للرسم، تحتاج دائما الى بعض التغيير حين تحول الى منحوتة.
مرة حين رسمت رسومات من اجل النحت حاولت أن أمنحها وهم المنحوتات قدر ما استطيع- أي رسمت من خلال طريقة الوهم، الضوء الساقط على جسم صلب. ولكنني اكتشفت، فيما بعد، أن تحميل الرسم أكثر مما يستطيع، لكي يصبح بديلا للمنحوتة، يضعف الرغبة بانجاز المنحوتة أو من المحتمل أن يجعل المنحوتة مجرد إنجاز ميت للوحة.
أترك الآن مدى واسعا في تأويل الرسوم التي أرسمها من أجل النحت وأرسم غالبا متبعا أساليب منسجمة ومسطحة دون وهم اللون والظل، لكن هذا لا يعني أن الرؤية الكامنة خلف اللوحة ليست إلا ثنائية الأبعاد.

التجريد والسوريالية

أعتقد أن الخلاف العنيف بين التجريديين والسورياليين غير ضروري اطلاقا. ذلك أن الفن الجيد يتضمن عناصر تجريدية وسوريالية كما يتضمن عناصر رومانتيكية وكلاسيكية: النظام والدهشة، الفكر والخيال، والوعي واللاوعي. إن كلا من جانبي شخصية الفنان يجب أن يلعب دوره. وأعتقد أن الاستهلال الأول للوحة أو لمنحوتة يمكن أن يبدأ من كلا الجهتين.

أحيانا أبدأ لوحة دون أن تكون هناك مشكلة واضحة تحتاج الى حل، وذلك حين أرغب باستخدام قلم الرصاص على الورقة لصناعة الخطوط والأساليب والأشكال دون هدف واع، ولكن بينما تسحرني النتيجة، تومض فكرة ما وتتضح، ثم تتدخل السيطرة والتنظيم.
أو أحيانا أبدأ بموضوح محدد، أو أحل في قطعة حجرية لها أبعاد معروفة، مشكلة نحتية طرحتها على نفسي، ثم أحاول، بوعي، أن ابني علاقة منظمة من الأشكال، تعبر عن فكرتي. ولكن اذا كان الأمر أكثر من تمرين نحتي، تخطر قفزات غير قابلة للشرح في سيرورة الفكر، ويلعب الخيال دوره.
يمكن أن يبدو مما قلته عن الهيئة والشكل هي انني أعتبرهما غايتين بحد ذاتهما، بعيدا عن ذلك، أنا أعي جيدا أن العامل السيكولوجي والتداعي يلعبان دوراً كبيراً في فن النحت. وربما يعتمد معنى ودلالة الشكل على التداعيات التي لا تحصى لتاريخ الانسان. مثلا، توحي الأشكال المستديرة بالخصب والنضج، ربما لأن الأرض، صدر المرأة، ومعظم الثمار هي مستديرة، هذه المظاهر مهمة لانها تمتلك تلك الخلفية في عادات إدراكنا. أعتقد ان العنصر الانساني العضوي يمتلك دائما، بالنسبة إلي، أهمية أساسية في النحت، ويمنحه حيويته. إن كل منحوتة معينة أصنعها تأخذ في ذهني شخصية انسانية أو أحياناً شخصية حيوانية، وهذه الشخصية تسيطر على تصميمها وصفاتها الشكلية، وتجعلني مقتنعا أو غير مقتنع بالعمل كما يتطور.
إن هدفي واتجاهي يبدوان متآلفين مع هذه القناعات، رغم أنهما لا يعتمدان عليهما. إن نحتي يصبح أقل تمثيلاً، عن كونه نسخة بصرية خارجية، أو ما يدعى بالمجرد، وبهذه الطريقة أستطيع أن أقدم المحتوى السيكولوجي الإنساني لعملي بوضوح وتوتر كبيرين.
المصدر:

Herschel B. Chipp
Theories of Modern Art
A Source Book by Artists and Critics
University of California Press
Berkeley, California

هامش

١ - برانكوسي، قسطنطين (١٨٧٦- ١٩٧٥): نحات فرنسي، معظم أعماله من النوع التجريدي.



التشكيلي العماني موسى عمر: يعتمد الموروث كثيمات أساسية في لوحاته

املي بورتر*

تدور الكثيرمن المساجلات وتتعدد الطروحات التي تتطرق الى الفن التشكيلي ، ورغم ترسخ هذه الفنون في مجالات اوروبا الثقافية منذ قرون طويلة الا ان البحث فيها مازال مثيرا للجدل وتثير الكثير من التساؤلات حول معطيات هذا الفن الى حد يمكن القول ان البحث فيها اكثر تعقيدا بعض الشيء من بقية الفنون الاخرى لعدة اسباب اهمها انها انتاج فردي حسي- مادي ويبقى كذلك.

* ناقدة تشكيلية – اكاديمية بجامعة السلطان قابوس

وقد يقول قائل ان النتاجات الادبية تنطبق عليها هذه التسميات مثل الشعر او المسرح او القصة ولكن هذه النتاجات الادبية بالاضافة الى كونها حالة فكرية صرفة تترجم الى كلمات غير ملموسة يمكن ان تتحول الى صوت يردده قائله او قارئه وتتعدد الاصوات وتختلف القراءات وتتباين رغم ان الكلمات تبقى كما كتبها مبدعها الا ان نفس القارئ يضيف لها بعدا حسيا جديدا او قد يتبع الشعر لحن ويمتزج به او قد يضمن مع أبيات اخرى في اشعار لشعراء اخرين او في ادبيات مختلفة لذا نجد هنا ان للشعر او القصة او المسرح لها استخدامات تتجاوز الى حد بعيد مدى استخدامات النتاجات التشكيلية وكما يشترك في بلورتها وصبها في قوالب اخرى كالمسرح او السينما فنانون آخرون يمارسون فنا يختلف اصلا عن مبدع تلك الاعمال الادبية (شعر، مسرح، قصة)في حين ان الفنون التشكيلية تترجم فقط الى (حالة- مادة) مصنعة ملموسة ثابتة لا يمكن تحويلها بأي شكل من الاشكال الى عمل فني آخر ويبقى العمل التشكيلي الفن الوحيد الذي عند نضوجه يستخدم فيه الفنان نفس الادوات والمعالجات والرموز الصورية التي تعكس أسلوب الرسام-المصور وتصبح كعلامة واضحة تابعة للفنان.

ان المدارس الفنية التشكيلية رغم قربها من المدارس الادبية في الفكر او المنحى الا انها تحتفظ بخصوصية متفردة تشخصها بسرعة العين المدربة ولقد اختلفت وتعددت تلك المدارس وما زالت تجد قبولا من الجمهور على اختلاف مشاربهم ورغباتهم وما زالت تثير جدالا فلكل مدرسة مريدوها وبحث الكثير من الفلاسفة عن طبيعة الفن وكيف يجب ان يكون وفي هذا الصدد يقول هيغل في بحثه عن الافكار الشائعةعن طبيعة الفن ومحاكاة الطبيعةما يلي:

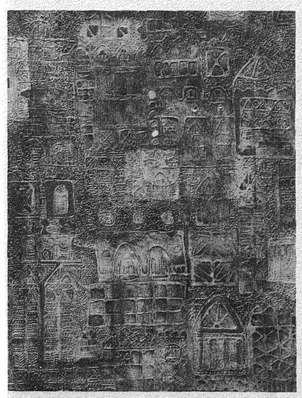
(...... بمقتضى هذه التصورات على الفن ان يحاكي الطبيعةبوجه عام... ومن اقدم ما قال بهذا هو ارسطو...حينها حيث كان التفكير ما زال يحبو والبشرية في اطوار نموها الاولى... الا ان هذا التفكير ما زال هناك من يعتقد به ويتبعه ويبرره... ولكن هذا التعريف والتحديد للفن سيلزم الفن بأن يكون شكليا فقط لا يرتبط بالذهن والفكرة كما انه يرينا ما نعرف وما نشاهد كل يوم وقد نفذ بكثير من الحذق والمهارة القادرتين على التقليد...)

ويقول كانط.. (... ومهما حاول الانسان التقليد فلن يصل الى مستوى الطبيعة ابدا فلن نطرب لصوت رجل يقلد تغريد البلبل مثلما يطربنا ويثيرنا تغريد بلبل في الصباح..)

وهذا الحديث يقودنا الى التطرق الى فن البورتريت وأعمال لوسيان فرويد رغم انها تنقل لنا عالما نعرفه وأشخاصاً موجودين اصلا الا ان لوسيان فرويد يضفي عليهم بعدا آخر يجعل المشاهد يحتار بين الاصل والصورة اذ توحي له الصورة بان الاصل غير موجود وغير حقيقي والصورة هي الحقيقة بما فيها من انفعالات واحاسيس وتعابير معقدة ومبالغ فيها.

لذا فالقراءة الفنية لاتستند على المظهر العام للانتاج الفني فقط بل تقودنا الى البحث عن الاستلهامات والدوافع والنتائج وكثير من الاحيان تنبع من الضمير اللاواعي للفنان او قد ترتبط فيه مهما اختلفت اداة التعبير الفني فقد نشاهد نفس اللوحة لمنظر طبيعي ولفنانين مختلفين وكل لوحة تبتعد حسيا وتعبيريا آلاف الاميال عن الاخرى في نقل نفس ذلك المنظر وهنا نجدالعلاقة الواضحة التي تشير الى التفاعل بين الحدث الخارجي والحس الداخلي في هذا التباين بين عمل وآخر.

لقد تطرق الفنان التشكيلي على مدى العصور لمواضيع عديدة وكثير من الفنانين عالجوا نفس الموضوعات واختلفت المعالجات واستعيرت احياناً كثيرة مواصفات



فنية معروفة وادخلت في اعمال فنية واضافت بعدا جماليا مختلفا عن الاصل الذي نبعت منه ونجد ذلك في اعمال وليم بليك الكثيرمن هذه المداخلات ولكنه وظفها بشكل ابعدها تماما عن اصولها وخلق لها جذورا جديدة تمتد باتجاهات تختلف عن الاتجاهات التي كانت منابعها الاصلية فلقد استعار من دافنشي وبوتيشلي ولكنه قولب استعاراته بما يتطابق مع فكره الرومانسي الصوفي وعندما يصلنا العمل النهائي الذي انتجه وليم بليك لا نحس بأي ارتباط بين تلك الاشكال الاولى وبين ما قدمه لنا بليك فلقد اخرجها من محتواها واضفى عليها محتوى جديدا مختلفا ومقنعا يخلق حوارا جديدا بين المتلقي والعمل. وهنا تكمن القابلية الابداعية للفنان الموهوب الذي تكون عنده عملية الخلق الفني متوحدة وفريدة وذات خصوصية وبهذه الادوات سيختلف فيها عن الفنان الحاذق للصنعة فقط ولكن، مهما كان الفنان موهوبا فلابد من حذق الصنعة والتسلح بالخلفية النظرية التي تتيح له التتبع اذ ان تمكنه من هذه الادوات ستجعل من عمله الفني فنا ناضجا متكاملا يستند على اسس وقواعد راسخة.

ان المدينة بكل افرازاتها استهوت الفنان التشكيلي فالوحدات الايحائية الفنية التي تنبع من المدينة هائلة كما وان التناقضات والترادفات تتواجد بكل ابعادها في المدينة ورغم الاجواء التي قد تكون احيانا رتيبة على عين وفكر الانسان العادي الا ان الفنان يستطيع تطويعها لتبدو مثيرة واحيانا غريبة والفنان الانجليزي (لاوري) احد الفنانين الذين استهوتهم المدينة بكل ما فيها من ملل وضجر وصور ذلك بكثير من الاثارة حتى ولتبدو الشوارع في لوحات (لاوري) تماما مثلما قال بودلير واصفا الشارع بانه (المكان الذي تقترب فيه البيوت والمحلات والناس بعضها من البعض).

وكانت المدن الشرقية او دائما تجتذب الفنان الاوروبي ففيها نكهة مختلفة وبعد جمالي غريب وكم هائل من المفردات والرموز التي تجتذب الفنان فمدن الشمال الافريقي العربية كانت مصدر ايحاء للكثير من الفنانين من دلاكروا الى ماتيس الى بول كلي والقائمة تطول.

كما وان المدن ايضا اجتذبت الفنان العربي المعاصر وكانت مصدر ايحاء واختلفت معالجاته باختلاف البيئة القطرية والبعد الاكاديمي فان سعاد العطار ووداد الاورفلي تبدو

بودلير: الشارع هو المكان الذي تقترب فيه البيوت والمحلات والناس بعضا من بعض

مدنهما وكأنها هالة ان لم تكن تحيط بالمنظر الاصلي اوتأطره الا انها تبزغ من مكان ما في اللوح يحتل موقعها حيزا مهما من الرؤيا وتضفي علي المدن تلك بعدا روحانيا ولايخفى الطراز الذي يميزها اذ تبدو فيها القباب والبيوت بطابع عراقي محض في حين ان شفيق ارناؤوط يظهر لنا الجدران الحجرية المنتشرة في البناء السوري الشامي.

كما وان المدن في وجدان الفنان العربي لم تكن المظهر الخارجي او المكان الواسع بل كان كل ما في داخل المدن من ابعاد دقيقة فريدة ترتبط بحياة الفنان اليومية او باللاوعي او ذكريات طفولية تغلفها (النوستالجيا) والحنين الى ايام مضت او حتى امنيات بصور لمدن افضل جدرانها انيقة، ابوابها مزخرفة نظيفة، شبابيكها رحبة.

نفحة سحرية دائما ترتبط بالتجارب التشكيلية التي تعتمد المدن موضوعا اذ ان للمدن دائما حسا بعيدا وعميقا في الوجدان الفني بكل ابعاده ومدارسه كما وان السحر كلمة تتردد بحساب وبدون حساب في الوعي واللاوعي العربي وتستعمل بكرم متناهٍ وحتى احيانا بشكل تلقائي بدون إدراك مغزاها وقوتها الفعالة.

ولا يتردد الفنان شرقيا كان ام غربياً ان يغمر لوحاته بهذا الاحساس و(بول كلي) خير مثال اذ ان المدن بتجمعاتها السكانية وبيوتها واسوارها وشرفاتها تشد مخيلة الفنان اذ فيها مارس حياته ومهما عرف الفنان المدينة فستبقى مجهولة وساحرة بالنسبة له لأنها تنمو وتكبر وتشيخ وكما تموت فيها مناطق تتجدد وتولد فيها احياء جديدة وممارسات مختلفة ورغم بوح المدن الصريح عن نفسها الا ان غلالات السحر والغموض تكتنفها وتبقى المخيلة معلقة بها تشتهي اقتحامها فهي اختصار لعالم كبير وكل ما يحتويه من اسرار.

ويأتي سطح اللوحة ليكون كوسيط يظهر الفنان انفعالاته وتجاربه عليه وبخياله يستطيع تطويع المدن ويختار منها التعويذات السحرية التي يرتئيها والتي تمثل مزاجه الذي ينبع منه نبض احساسه بالمدن.

وموسى عمر يختار لمدنه عالماً دقيقاً مملوءاً بالتفاصيل التي تعتمد الموروث الذي تعودت عيناه عليه وخزنته وهذا

الموروث ليس بالضرورة وجده على جدار بيت او في تصميم بناء بل يكون قد استعاره من حلية فضية وكذلك من الخربشات الطفولية (جرافيتي) على الجدران وهذا واضح في اغلب لوحاته ويصور مدنه بشكل مسطح كرسم طفولي بريء (لوحة المدن الحالمة) ولا يجد من الضرورة اعطاء مدنه بعدا ثالثا اذ انها لا تحتاج الى بعد آخر لتجسيمها فهي كلها مجتمعة في حيز واحد فكل رموز المدينة في داخل مربعات (لوحة المسافة) او قد يجعل مدينته محاطة بسور من مدينة اخرى تحتضنها (لوحةمدني) الا انه في كل الاحوال يدخل في عمق تفاصيل المدينة فنجد القباب والبوابات والأهلة والكف والعين والصلبان واقماراً ملونة ومدرجات وسلالم ونوافذ صماء كانت ام لا، كلها تتجمع على سطح واحد وحتى اذا ما اختار تفكيك رموز المدينة كما في الابراج القديمة ان كانت برجا فلكيا او معماريا فتدخل فيها تلك المساحات المسطحة المليئة برموز المدينة (لوحة الابراج القديمة).

التقنية الفنية التي يستلهمها موسى فيها جانب تفردي وقد يستخدم فيها طريقته الخاصة في تطويع اللون والمادة ولكنها بنفس الوقت توحي بقربها من استخدامات مر بها الكثير من الفنانين.

التسطيح في الاعمال الفنية أصبح ميزة الفن الحديث وفنون ما بعد الحداثة وهي استلهامات اسلامية بحتة تمتد عميقا في الوجدان واستعيرت في الفنون الاوروبية بشكل واضح بدأها جوجان ثم عززها ماتيس والفنان العربي بشكل عام معتز بها وموسى عمر احدهم الا انه يوهمنا في كثير من اعماله بالتسطيح اذ انه يستعمل الرسم والتلوين البارز بما يشبه الرليف وكذلك عند استعماله اللون بهذه الحساسية الخاصة المفرطة فانه يوحي لنا ببعد ثالث موهوم تتقبل حواسنا هذا الوهم وتعيش بداخله وكأنه حقيقة.

رغم قتامة الالوان في اعمال موسى عمر الا انه في توظيفها ينجح في جعلها ان تنقل لنا وتصور حسا فرحا سحريا غامض اللون لا يبعث على الكآبة والحزن رغم نغمة الحزن الموجدة الا انه حزن شفاف اقرب الى حزن او شغف الحنين وليس حزن الالم.

في حديث متشعب مع موسى عمر تختلط فيه خيالاته التشكيلية برؤيا المدن وبالبيئة والتكافل الاجتماعي والترابط بين الكتل البشرية وبين اسوار مهجورة ورمال تعبث بها الامواج وكتابات على الجدران وشواهد قبور والخوف المغلف بالمجهول وكل ما يدرأ الحسد وطلاسم كل هذه المفردات تتحول الى رؤيا فيها حس مأساوي ولكن المأساة تاخذ قالبا آخر لتصبح سيمفونية باحتفالية كرنفالية باختلاط الالوان والرموز والابعاد التشكيلية تأخذ صيغا رمزية من مربعات وخطوط متقاطعة وحروف غير مقروءة تماما تبرز من بين سطح بيت او جدار عال كل شيء قد اعيد ترتيبه وتم بناؤه ليحدثنا عن واقع معاش ولكن برموز بعيدة جدا عن الانسان بل هي آثار للانسان وما ترك وخلف لنا اما هو «الانسان» فلا نراه بل نرى انفعالاته ونجواه وخيالاته وشغفه وحنينه وذعره من بين تلك الرموز. يخلق موسى عمر حوارا خياليا بين كل تلك المعطيات والمتلقي ويسحب معه المشاهد ليضيعا سوية في اوهام حوار مفتوح على اسوار المدن وبقايا البيوت التي تفرض نفسها على الفنان بكل ثقلها وهو ينقلها لنا لنشاركه وهمه وهمه.



بداية السينما الناطقة بالعربية

سمير فريد*



عرض في اطار مهرجان السينما العربية بمعهد العالم العربي في باريس في يونيو ٢٠٠٢ فيلم «انشودة الفؤاد» اخراج ماريو فولبي عام ١٩٣٢، وهو اول فيلم مصري تمثيلي طويل ناطق، وان كان قد عرض بعد فيلم «أولاد الذوات» اخراج محمد كريم في نفس العام. كان هذا هو العرض الثاني للفيلم بعد ٧٠ عاما من عرضه الأول، وطوال هذه العقود اعتبر من الأفلام المفقودة، او بالأحرى لم يبحث عنه احد في أي مكان.

تم العثور على الفيلم في السينماتيك الفرنسي في باريس، وقام ورثة شركة بهنا فيلم بتقديم العرض، وذكر في الكتالوج انه من انتاج وتوزيع نحاس سفنكس فيلم واخوان بهنا فيلم، ولكن لا ذكر للشركة الثانية في عناوين الفيلم ذاته. والواضح من وثائق مهرجان معهد العالم العربي ان ادارته لم تدرك اهمية العرض، ولم تعتبره من الاحداث الكبرى، وانما مجرد سهرة «طريفة» على هامش المهرجان. فقد كان من الضروري ان يقدم العرض مدير السينماتيك الفرنسي، ويروي كيف تم العثور على الفيلم وكيف تم ترميمه.

* ناقد سينمائي من مصر

الاصل في الكتابة عن أي فيلم مشاهدته، ولهذا نعتبر مشاهدة «أنشودة الفؤاد» من الاحداث الكبرى، فكل ما نشر عنه طوال ٧٠ سنة كان ترديدا لمعلومات وآراء نشرت هنا وهناك عن العرض الأول، واضاف اليها من أضاف وحذف منها من حذف مثل الحكايات الفولكلورية. ومما يؤكد عدم ادراك ادارة مهرجان معهد العالم العربي لأهمية العرض تخصيص صفحتين عن الفيلم في الكتالوج، ونقل المعلومات عن المصادر الفولكلورية السائدة عن تاريخ السينما في مصر، وليس من واقع مشاهدة الفيلم، بينما كان الواجب مشاهدة الفيلم قبل العرض، ونشر دراسة وافية عنه.

تردد دائما أن اغاني الفيلم من تأليف خليل مطران وعباس العقاد، بينما تذكر عناوين الفيلم انها من تأليف خليل مطران وحده، ولكن كتالوج المهرجان يذكر انها من تأليف مطران والعقاد. وملخص قصة الفيلم المنشور في الكتالوج منقول بدوره عن مصدر ما، وليس من واقع المشاهدة. بل ان الصورة الوحيدة المنشورة في الصفحة الوحيدة من دون تعريف توحي بأنها صورة للمغنية نادرة التي قامت بالدور الرئيسي في الفيلم، ولكنها ليست صورتها.

عناوين الفيلم

اخراج ماريو فولبي

قصة خليل مطران عن رواية ن. لازار

سيناريو ماريو فولبي

حوار خليل مطران

تصوير او مبرتو دوريس وتوليو كياريني

٣٥م أبيض وأسود ١٢٥ دقيقة.

موسيقى نجيب نحاس

أغنية «يا بحر النيل يا غالي»

تأليف خليل مطران لحن زكريا احمد غناء نادرة

أغنية «انشودة الفؤاد»

تأليف خليل مطران لحن زكريا احمد غناء نادرة

تمثيل

جورج ابيض في دور ابراهيم

نادرة في دور نادرة

عبدالرحمن رشدي في دور حسني

زكريا احمد في دور عمر

محمد عبدالله في دور أمين باشا

ليان دارفيل في دور ميريل

نادية في دور ليلى

رمزي عبداللطيف في دور احمد

ديزي بالما في دور آن

انتاج وتوزيع

نحاس سفنكس فيلم (ادمون نحاس)

تم اعداد المشاهد الناطقة في ستوديوهات جومون بباريس.

ملخص القصة

عام ١٩٣٢ يلتقي أمين باشا مع السيدة الاجنبية ميريل في فندق مينا هاوس الذي يقع بالقرب من اهرامات الجيزة، ويتجول معها في القاهرة، ويدعوها لزيارة مدينة سوهاج.

في سوهاج يعيش حسني في سعادة وهناء مع زوجته نادرة، ولكنه يتعلق بميريل. عمر مدير محلج قطن امين باشا والذي كان يريد الزواج من نادرة يبلغها ان زوجها على علاقة مع ميريل. يحاول ابراهيم شقيق نادرة اقناع ميريل بالابتعاد عن حسني، ولكن عمر يقول لحسني ان ابراهيم على علاقة مع ميريل. يطلق عمر الرصاص على ابراهيم، ويلفق الجريمة ضد حسني في نفس الوقت الذي تلد فيه نادرة ابنتهما ليلى. يحكم على حسني بالسجن ١٥ عاما، ويفقد ابراهيم بصره، بعد ١٦ سنة يعود حسني الى سوهاج شحاذا، ويعود احميد ابن امين باشا من اوروبا بعد ان درس طب العيون. يتبادل احمد الحب مع ليلى.



فريق عمل فيلم «اولاد الذوات» بعد آخر يوم تصوير في باريس في اكتوبر عام ١٩٣١

يلتقي حسني مع عمر الذي اصبح شحاذا بدوره، ويعترف عمر للقاضي بان حسني بريء، ويموت. يشفى ابراهيم على يد الدكتور احمد ويسترد بصره ويجمع أمين باشا بين حسني وابنته ليلى يوم زفافها الى احمد.

بداية السينما الناطقة

كانت مصر قد عرفت سينما توجراف لوميير عام ١٨٩٦ بعد سنة واحدة من العرض الأول في باريس عام ١٨٩٥، وعرفت انتاج الأفلام القصيرة الصامتة عام ١٩٠٧، وشهدت انشاء اول مدرسة للرسم والنحت عام ١٩٠٨، ووقوف اول امرأة مسلمة تمثل على المسرح عام ١٩١٥، ثم كانت الثورة الشعبية ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩١٩، والتي انتهت باعلان استقلال مصر السياسي عام ١٩٢٢، وصدور دستور ١٩٢٣، والاستقلال القانوني عن الدولة العثمانية عام ١٩٢٤، وانتاج الافلام الطويلة الصامتة عام ١٩٢٧، وصدور اول قانون للجنسية المصرية عام ١٩٢٩، وانشاء اول معهد حكومي للتمثيل عام ١٩٣٠. وكانت السينما الناطقة قد اخترعت في هوليوود عام ١٩٢٧، وكما في كل بلاد العالم التي عرفت السينما لم تتحول من المرحلة الصامتة الى المرحلة الناطقة إلا بعد سنوات من ذلك التاريخ، وكانت بداية السينما الناطقة في مصر عام ١٩٣٢.

لم يكن من الممكن، وليس من الممكن انتاج الافلام التمثيلية الطويلة في أي بلد لا يعرف المسرح، ويمنع المرأة من التمثيل على المسرح، وقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين الميلادي في مصر نهضة مسرحية كبيرة، ولذلك عرفت مصر انتاج الافلام التمثيلية الطويلة الصامتة عام ١٩٢٧، ومثل أغلب بلاد العالم كان نجوم المسرح هم نجوم السينما الأوائل، وكانت الأفلام الناطقة الاولى أقرب الى المسرحيات المصورة، وكان جورج أبيض (١٨٨٠- ١٩٥٩) ويوسف وهبي (١٨٩٨- ١٩٨٢) من كبار نجوم المسرح عام ١٩٣١، وكان من المنطقي ان يتنافسا لصنع اول فيلم مصري ناطق.

بدأ انتاج «انشودة الفؤاد» في يونيو عام ١٩٣١، وبدأ انتاج «أولاد الذوات» في سبتمبر من نفس العام. وكما يقول محمد كريم (١٨٩٦- ١٩٧٢) في مذكراته عام ١٩٧٢ اعداد محمود علي كان علينا ان نقدم لمصر اول فيلم ناطق، وكان فيلم «أنشودة الفؤاد» في طريقه الى الاتمام، كنا نحن ومنتجو «انشودة الفؤاد» نتسابق، ومن يكتب له الفوز في السباق سيكون حديث مصر كلها، ص١٥٣.

ورغم ان «انشودة الفؤاد» تم قبل «أولاد الذوات» الا ان الفيلم الثاني سبقه الى العرض في ١٤ مارس عام ١٩٣٢ في سينما رويال بالقاهرة، بينما عرض «انشودة الفؤاد» في ١٣ ابريل في سينما ريالتو بالاسكندرية ثم في سينما ديانا بالقاهرة في اليوم التالي.

تذكر سعاد ابيض في كتابها «جورج أبيض» عام ١٩٧٠: في يونيو عام ١٩٣١ حضر ادمون نحاس وأخوه جبرييل والاستاذ انطون خوري اصحاب شركة «نحاس فيلم» لمقابلة الأستاذ جورج ابيض، ووقعوا معه عقدا لبطولة اول فيلم عربي غنائي ناطق «انشودة الفؤاد» وهي قصة دراما وطنية اجتماعية مصرية عن مأساة عنيفة تدور حوادثها في وادي النيل تأليف الأستاذ ن.لازار ووضع السيناريو والقصائد خليل مطران ولحن الاغاني فيها الأستاذ زكريا احمد وقام بالتمثيل جورج ابيض وأميرة الطرب السيدة نادرة وعبدالرحمن رشدي واخراج ماريو فولبي الايطالي، ص٢٧٢، ٢٧٣. وفي نفس الكتاب تذكر سعاد أبيض ان الفيلم نجح وأدى نجاحه الى عرض الافلام ٤ مرات في اليوم بدلا من مرتين لأول مرة في مصر ص٢٧٥.

وفي مجلة «الكواكب» الشهرية عدد فبراير ١٩٤٩ نشر زكريا احمد مقالا تحت عنوان «فشلت كملحن ونجحت



يوسف وهبي وسراج منير وامينة رزق وحسن البارودي في ميناء الاسكندرية في اكتوبر عام ١٩٣١ يوم عودتهم من فرنسا بعد الانتهاء من تصوير فيلم «اولاد الذوات»

كممثل جاء فيه انه في عام ١٩٣١» زارني صديقي المرحوم الأستاذ عبدالرحمن رشدي وتحدث معي عن مشروع اخراج اول فيلم غنائي مصري، تشترك فيه اميرة الطرب- حينئذ- السيدة نادرة، والاستاذ جورج ابيض بك، وطلب مني أن اقوم بتلحين أغاني الفيلم، وحدد موعدا أقابل فيه المنتج الأستاذ نحاس.

وجلسنا نتحدث عن الأغاني المطلوبة وتلحينها، ثم جاء دور الكلام في الأجر، فعرض المنتج أن يدفع لي اربعة جنيهات ثمنا لكل أغنية اقوم بتلحينها، فدهشت لجهله بحقيقة ما كنت أتناوله من أجر، وفقدت أعصابي فثرت عليه ثورة عاتية، وأشبعته كلاما شديدا.

وكان مخرج الفيلم «ماريو فولبي» حاضرا، فأعجبته ثورتي، واذا به يعرض علي ان اقوم بتمثيل شخصية الرجل المكروه في الرواية..

وكان هذا العرض مفاجأة لي، لأنني لم امثل من قبل، ولم افكر يوما أن أكون ممثلا، فرفضت معتذرا بجهلي بالتمثيل. ولكن جورج أبيض بك وعبدالرحمن رشدي ألحا علي وعرضا عروضا مغرية لكي أقوم بتمثيل الدور، خصوصا بعد أن فشل الاتفاق مع الأستاذ احمد علام. وقد وافقت مبدئيا، ولكنني عندما قرأت الدور وجدته طويلا جدا، فراجعت نفسي، واعتذرت عن التمثيل مكتفيا بالقيام بتلحين الاغاني في نظير مائتي جنيه.

وفي خلال قيامي بالتلحين، كان الزميلان الكبيران يلحان علي ويحاولان اقناعي بالتمثيل أيضا، وقد عرفت اننا سنسافر الى باريس حيث نقضي شهرا ونصف في اعداد الفيلم، فشجعني ذلك على القبول في النهاية، وهكذا انتهيت من تلحين الاغاني في القاهرة، وتحفيظها للسيدة نادرة، ثم انقلبت الى ممثل.!

وبدأ التقاط المناظر الخارجية في القاهرة، فكنت أطلب من جميع اصدقائي الممثلين ان يوجهوني لأنني اجهل الناس بالتمثيل، ولكنهم كانوا، وعلى رأسهم المخرج، يثنون على طريقتي الطبيعية في التمثيل.

وسافرنا الى باريس لتصوير المناظر الداخلية باستوديو جومون، ولما انتهينا منها بدأنا في تسجيل الاغاني، وكان علينا ان نسجل اغنيتين هما: «آه يا بحر النيل يا غالي....» وأغنية «يقولون ليلى بالعراق مريضة....».

وكانت صدمة عندما تبينت انه لا يوجد في باريس موسيقيون يستطيعون الاشتراك معي في تسجيل هذه الانغام الشرقية. وعثرت أخيرا على الشابين الناشئين «عبدالحليم علي» و«عبدالحميد عبدالرحمن» وكانا في بعثة حكومية لدراسة الموسيقى، فاشتركا في التسجيل بالعزف على الكمان.

وجلست في الاستوديو مهموما ضيق الصدر، لعدم وجود تخت كامل، فقد كان التخت كله عبارة عن العود الذي أعزف عليه وكمنجتين. وبدأت السيدة نادرة تغني، ولكنها لم تتبع تعليماتي، فانفجرت تأثرا، وحطمت عودي، فأصيبت يدي اصابة استدعت نقلي الى المستشفى، ثم خرجت وسجلت الاغاني وأنا غير راض عنها.

وجاءت ليلة عرض الفيلم في سينما ديانا بالقاهرة، وجلست أشاهد زكريا محمد احمد الممثل، واستمع الى زكريا احمد الملحن. واعترف انني أحسست بمرارة الفشل كملحن، ولكنني رأيت نفسي كممثل لدور الشرير، فدهشت لنجاحي في تمثيله. وقد خرجت مشيعا بسخط الجمهور، وكانت الشتائم التي صبها على رأسي شهادة ناطقة بنجاحي في تمثيل هذا الدور».

نـــادرة

كانت نادرة (١٩٠٧- ١٩٩٠) من كبار مغنيات عصرها حتى اطلق عليها أميرة الطرب، وكانت صورتها في



يوسف وهبي اثناء تصوير «اولاد الذوات» في باريس عام ١٩٣١

«انشودة الفؤاد» أول غلاف للاصدار الاول لمجلة «الكواكب» كملحق لمجلة «المصور» في ٢٨ مارس عام ١٩٣٢. وقد ولدت نادرة في بيروت، وتزوجت في دمشق عام ١٩٢٧، وطلقت بعد شهور، وجاءت الى القاهرة عام ١٩٢٨، وعاشت فيها حتى توفيت. غنت نادرة اكثر من ٣٠٠ اغنية من ١٩٢٨ الى ١٩٦٠، وقال الزهاوي في استقبالها عند زيارتها للعراق عام ١٩٣٤:

ما انت الا نادرة، في كل فن ساحرة

للسمع أنت نعمة، ومتعة للباصرة

وقد مثلت نادرة وقامت بالغناء في ثلاثة أفلام: «انشودة الفؤاد» و«شبح الماضي» اخراج ابراهيم لاما عام ١٩٣٤، ثم «انشودة الراديو» اخراج توليو كياريني عام ١٩٣٦. وكانت الافلام الثلاثة من الافلام المفقودة حتى عثر على «انشودة الفؤاد» فأصبح الفيلم الوحيد المتوفر من أفلامها، والوحيد المتوفر من الأفلام الناطقة الأربعة الاولى عام ١٩٣٢، والافلام الثلاثة الأخرى «أولاد الذوات»، و«سعادة كشكش بك» اخراج استيفان روستي، و«تحت ضوء القمر» اخراج شكري ماضي.

الاخوة نحاس

اما الاخوة نحاس، وهم من لبنان أيضا، فهم من مؤسسي السينما في مصر، وقد وضعوا كل ارباحهم منها في بناء ستوديو نحاس الذي تغير اسمه بعد تأميمه في الستينيات الى ستوديو النيل.

ماريو فولبي

ومثل اغلب المخرجين غير المصريين الذين عملوا في السينما المصرية لا تتوفر اية معلومات عن المخرج الايطالي ماريو فولبي الذي اخرج في مصر ستة أفلام من ١٩٣٢ الى ١٩٣٧ (انشودة الفؤاد ١٩٣٢- الاتهام ١٩٣٤- الغندورة ١٩٣٥- ملكة المسارح ١٩٣٦- ليلى بنت الصحراء ١٩٣٧- الحب المرستاني ١٩٣٧) وكلها من الافلام المفقودة ما عدا «ليلى بنت الصحراء» الذي اشتركت في اخراجه منتجته بهيجة حافظ، و«انشودة الفؤاد» بعد العثور عليه. وقد منع «ليلى بنت الصحراء» من العرض، وربما كان ذلك وراء توقف عمل ماريو فولبي في الافلام المصرية، وخاصة ان فيلمه الاخير في مصر «الحب المرستاني» عرض بعد بدء عرض «ليلة بنت الصحراء» بأسبوع واحد (الأول في ٢٨ يناير والثاني في ٨ فبراير) مما يعني انه انتهى من اخراج الفيلمين معا في يناير ١٩٣٧.

المصريون والأجانب

هل عرف يوسف وهبي موضوع فيلم «انشودة الفؤاد» فاختار ان يعالج نفس الموضوع في فيلم «أولاد الذوات»، ام انها محض صدفة ان يتناول الفيلمان نفس الموضوع، وهي العلاقة بين المصريين وبين الاجانب.

روع المجتمع المصري في يوليو ١٩٢٣ بمصرع علي فهمي بك على يد زوجته الفرنسية مرجريت بعد شهور من زواجهما، وكما نشر في مجلة «اللطائف المصورة» عدد ٢٣ يوليو ١٩٢٣ انفق علي فهمي ٢٠ الف جنيه في تأثيث القصر الذي بناه على النيل في الزمالك (مجمع الفنون الآن) عشية زواجه من ماري في فبراير بعد ان اسلمت واطلقت على نفسها اسم منيرة، وابتاع لها في باريس جواهر بمبلغ ٢٠٠ الف فرنك أمنت عليها بمليون ومائتي الف فرنك، ووصفت المجلة صورة مرجريت بانها «صورة الشيطان في جسم ملاك».

يقول لويس عوض في سيرته الذاتية «اوراق العمر» عام ١٩٨٩) بعد جرائم ريا وسكينة (١٩٢٠) وجرائم ادهم الشرقاوي (١٩٢١) كانت هناك جريمة روعت الرأي العام في ١٩٢٣ وظلت حديث

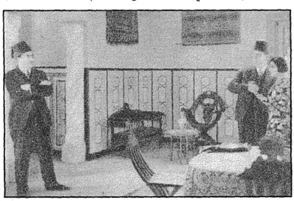


نادرة في فيلم «انشودة الفؤاد» اخراج ماريو فولبي ١٩٣٢

الصحافة والناس لسنوات طويلة، وكانت هذه جريمة مرجريت فهمي التي قتلت زوجها (الوجيه) المصري علي كامل فهيم بك في فندق من فنادق لندن الكبرى. وكنت يومئذ قد تجاوزت الثامنة من عمري، وكنت اتابع كل ما تكتبه الصحف والمجلات المصرية عن هذه القضية، ولذا بقيت ملامحها العامة في عقلي ووجداني اكثر من ستين عاما حتى كتابة هذه المذكرات. ولكني كالعادة، رجعت قبل التدوين الى كتاب كنت قد قرأته منذ ثلاثين عاما اسمه «مرافعات مارشال هول الشهيرة». والسير ادوارد مارشال هول هو المحامي الانجليزي الشهير الخطير الذي ترافع في لندن عن مرجريت فهمي واستخلص لهذه القاتلة المتلبسة أغرب حكم في تاريخ القضاء وهو البراءة».

ويقول لويس عوض «فلم تمنع جريمة مرجريت فهمي العديد من الشباب المصريين من الزواج بالاجنبيات»، ويقول «من يقرأ صحافة العشرينيات والثلاثينيات وأدبهما، بل من يقرأ الصحافة والأدب منذ «عيسى بن هشام» و«زينب» حتى بداية الحرب العالمية الثانية، يجد فيها مناظرات لا تنتهي بين الفتاة المصرية والفتاة الاوروبية»، وان الانتصار للفتاة المصرية تعاظم مع انتشار تعليم البنات ومع اتساع الطبقة المتوسطة حتى غدت صورة الزواج بالاجنبيات شبيهة بالوباء القومي، وحتى تعالت الاصوات بحماية بناتنا من هذه المنافسة غير المشروعة وطالبت الاصوات الحكومة بحماية بناتنا كما تحمي الصناعة الوطنية».

ويختتم لويس عوض هذا الفصل من مذكراته قائلا «وقد كانت أهم ثمرة في أدب المسرح لتعاظم هذه الحملة على



نادرة وجورج ابيض وزكريا احمد في فيلم «انشودة الفؤاد» اخراج ماريو فولبي ١٩٣٢

الزوجة الاجنبية هي مسرحية «أولاد الذوات» التي كتبها ومثلها يوسف وهبي (عام ١٩٣٠) وهي تصور وجيها مصريا اغتر بالنشرة الحضارية البراقة التي تتميز بها المرأة الاوروبية فتزوج من فتاة أجنبية بددت أمواله وخربت بيته واكتشف انها تخونه. وقد كنا نتندر ونحن صغار بذلك الكريشندو الذي بلغه يوسف وهبي وهو يصيح في زوجته الاجنبية قبل ان يطلقها «يا امرأة الكل يا مزبلة». ويبدو ان «أولاد الذوات» كانت الرد الميلودرامي على قضية مرجريت فهمي وعنصرية مارشال هول من وجهة نظر مصرية. بعبارة أخرى: إذا كنتم تصفون كل الأزواج المصريين بأنهم جلادون يسحقون زوجاتهم، فنحن أيضا نصف كل الزوجات الأجنبيات بأنهن ساقطات يخن ازواجهن، ونبقى خالصين، والبادي أظلم. وهذه التعميمات في الحالتين سذاجات لا تليق بالمتحضرين».

أولاد الذوات

وعن مسرحية «اولاد الذوات» كتب يوسف وهبي قصة وحوار الفيلم الذي اخرجه وكتب له السيناريو محمد كريم بنفس العنوان. وملخص قصة الفيلم من واقع ما نشر عنه: يخون حمدي زوجته المصرية مع فتاة فرنسية، ويسافر معها الى باريس، وهناك يكتشف انها تخونه، فيقتلها ويقتل عشيقها، ويحكم عليه بالسجن. يعود حمدي الى مصر يوم زفاف ابنه ليجد ان زوجته قد تزوجت من ابن عمها بعد ان تصورت انه توفي في فرنسا. ومن دون ان يعرف نفسه يتقدم حمدي نحو ابنه ويقدم لها التهاني، فيتصور الابن انه شحاذ ويعطيه بعض المال. يغادر



«أولاد الذوات»

حمدي المنزل وينتحر.
يذكر محمد كريم في مذكراته ان جريدة «لابورص» الفرنسية هاجمت فيلم «اولاد الذوات» ونشرت جريدة «المقطم» ترجمة عربية للمقال في عدد ٣٠ مارس ١٩٣٢ جاء فيها «اذا تركنا جانبا الوجهة الفنية التي عمل عليها فيلم «اولاد الذوات» وهي تعد عتيقة مضحكة، فنحن نجد ان هذا الفيلم هو على مثال أفلام روسيا الشيوعية التي تترك الفن للفن وتقصد الدعاية، فقد أرادوا به ان يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الاوروبية وخاصة الفرنسية، فهي تخرب البيوت وتقود الرجال ضحيتها الى الدمار والى الجريمة والى الموت. ولكي يستكملوا المظاهرة وأمنعوا بطريقة كلها عبث اطفال جميع الرذائل وضروب الخسة في شخص تلك المرأة وعهدوا بها للمدموازيل كوليت درافي التي قامت بالدور عن طيب خاطر وهو موضع العجب».

ويستطرد كاتب المقال «وليس من شك ان الكثير من الناس الطيبين قد صدقوا ان هذا هو حال المرأة الاوروبية. ولا حاجة للقول ان شخصية دافاس انما هي كاريكاتورية بل وكاريكاتورية مشوهة، فقد جمعوا فيها كل شيء ليجعلوها رمز رذيلة الغرب في مقابل فضيلة الشرق. وكان هذا منهم عملا رديئا. كما لو انهم مثلوا في اوروبا عصابة يبدو فيها شاب مصري يخدع امرأة، فمثل هذا الفيلم يضيق به الناس لانه ينطوي على الحقد، ولكن ما من أوروبي صنع ذلك الفيلم، فكيف يخرجون في مصر فيلما كهذا مبنيا على التعصب من دون ان يكون حتى على شيء من الفن».

ويقول محمد كريم «ثم نشرت «المقطم» النبأ التالي: قدم بعض الاجانب شكوى الى وزارة الداخلية في فيلم «أولاد الذوات» وقالوا ان فيه تعريضا وأسبابا للنفور فندبت الوزارة جناب المستر جرايفز ومعه اعضاء اللجنة المختصة بهذه الامور فذهبوا يوم الاربعاء الى سينما متروبول حيث عرض الفيلم عليهم فحكموا بان ليس فيه ما يستحق الاعتراض او المؤاخذة على المرأة الفرنسية، واكدت اللجنة اجازة الاستمرار في عرضه على انظار الجمهور. وكان قد حدث على اثر هذه الحملة ان أوقفت وزارة الداخلية الفيلم في اول يوم من عرضه الثاني في سينما متروبول في الحفلة الصباحية، وحدثت في البلاد هزة كبرى لهذا المنع أفادت الفيلم فائدة عظيمة، وصادف عرضه اقبالا كبيرا.

أنشودة الفؤاد

يختلف «انشودة الفؤاد» في نظرته الى الاجانب اختلافا تاما عن «أولاد الذوات»، ففيه نرى الاجنبية الشريرة ميريل، والاجنبية الطيبة آن، وهي المربية التي قامت بتربية ليلى، والتي تتبادل الحب مع رئيس الخدم في قصر الباشا، وهو مصري رقيق العواطف يبدو اقرب الى شخصية سيرانو دي برجراك، ويعبر المخرج عن هذا الحب في محاكاة ساخرة لمشهد الشرفة الشهير في مسرحية «روميو وجولييت».
ولاشك ان هذه النظرة الانسانية الى الاجانب، واعتبارهم مثل أي مجموعة بشرية في أي مكان فيهم الصالح والطالح، ترجع الى ان مؤلف القصة (ن.لازار) اجنبي، وكذلك المخرج (ماريو فولبي). ولكن هذه النظرة تعبر أيضا عن نظرة الغالبية من المصريين في المدن وحتى في القرى حيث تعايشوا مع جاليات أجنبية كبيرة العدد وخاصة من اليونانيين والايطاليين عشرات من السنين.
ونفس النظرة الانسانية يعبر عنها ماريو فولبي تجاه المصريين، فكما يوجد الشرير والطيب بين الاجانب، يوجدان بين اهل البلد أيضا. بل وتمتد هذه النظرة الى



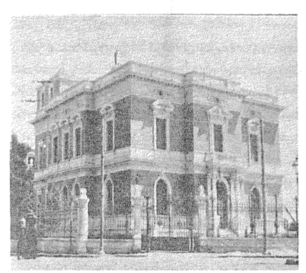
زكريا احمد في فيلم «انشودة الفؤاد»

العلاقات بين الباشا الثري وبين الموظفين الذين يديرون اعماله، والفلاحين الذين يعملون في أرضه. ليس هناك صراع بين الطبقات، وانما بين الخير والشر في ميلودراما مستمدة من المسرح الفرنسي مثل «أولاد الذوات» وغيرها من مسرحيات وأفلام العصر. وقد كان المسرح الفرنسي المؤثر الرئيسي على المسرح العربي منذ بدايته في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، كما كان المؤثر الرئيسي على السينما العربية منذ بدايتها في العشرينيات من القرن العشرين.

مثل كل الافلام الناطقة الاولى بما في ذلك الفيلم الامريكي «مغني الجاز» اول فيلم ناطق في عام ١٩٢٧، لم يكن «أنشودة الفؤاد» ناطقا في كل فصوله، وانا في بعض هذه الفصول. ولذلك كانت الافلام الناطقة الاولى تعرض تحت شعار «ناطقة مائة في المائة». ويبدو أسلوب السينما الصامتة بوضوح في استخدام لافتات الكتاب التي تقطع الأحداث لتشرح ما لا يمكن شرحه بالصور فقط، كما يبدو في أداء الممثلين والممثلات الذي كانت تسوده المبالغات في السينما الصامتة حتى يتمكن الممثل من التعبير من دون استخدام صوته، وفي المشاهد المسرحية الكثيرة حيث عادت السينما الى التأثر بالمسرح مع بداية النطق بعد ان تخلصت من كل آثاره في روائع السينما الصامتة.

ولكن أسلوب ماريو فولبي في اخراج «انشودة الفؤاد» يتميز بمفردات سينمائية كثيرة اهمها استخدام العودة الى الماضي مرتين: المرة الاولى عندما يطلب عمر من نادرة ان تترك زوجها وتعود معه الى البادية، ونراهما في الصحراء، ونعرف انهما من أصول بدوية، وكانت تربطهما قصة حب من طرف واحد قبل ان تتزوج نادرة من حسني. والمرة الثانية عودة الى الماضي من داخل الفيلم ذاته عندما يعترف عمر للقاضي بحقيقة ما حدث، وانه القاتل وليس ابراهيم. وفي النسخة التي شاهدناها من الفيلم اغنيتين لنادرة تأتيان في موضعهما، ويتم التعبير عن معانيهما بالصور وليس بتثبيت الكاميرا أمام المغني، وهما أغنية القطن واغنية النيل «شد الجلوع يا ريس» قبل عقد قران احمد وليلى.

غير ان اهم ما يميز اسلوب الاخراج وما يجعل الفيلم من الوثائق الهامة عن الحياة في مصر وقت تصويره المشاهد



قصر علي فهمي في الزمالك (مجمع الفنون الآن)

التسجيلية التي تكاد تشمل مصر كلها من الاسكندرية الى سوهاج مرورا بالقاهرة، وهو اول فيلم مصري صور في سوهاج، وآخر فيلم حتى الآن. ففي البداية قبل ان يلتقي أمين باشا مع ميريل في فندق مينا هاوس بالجيزة، نرى الاهرامات وابو الهول والنيل فضلا عن الفندق الشهير. وفي جولة أمين باشا مع ميريل في القاهرة نرى ميدان الاوبرا وحتى القلعة، ويبدأ المشهد بمنظر عام للمدينة. وعندما يأخذها معه الى بلدته سوهاج نرى المدينة، ومشهد تسجيلي طويل لمحلج القطن الذي يملكه أمين باشا ويديره عمر.

وعندما يتم القبض على حسني ينطلق صوت اذان الصلاة الاسلامية،ونرى مشاهد للمآذن في كل مكان، والناس يصلون حتى في الصحراء. وعند وصول احمد من اوروبا بعد ان انهى دراسته يصور فولبي ميناء الاسكندرية. وعند نزهته مع ليلى في الاقصر نرى تمثالا مينون والعديد من الآثار الفرعونية، بل وهناك أيضا بالتصوير في سيوة عندما يروي حسني كيف هرب الى الواحة المعروفة في الصحراء الغربية، ولكن ليس في المشهد ما يدل على التصوير في صحراء سيوة. وفي النهاية هناك مشهد تسجيلي لموكب الملك فؤاد في الشارع مع صوت السلام الملكي وابراهيم يهتف يعيش الملك. ويفهم من هذا المشهد ان عنوان الفيلم «انشودة الفؤاد»، تحية الى الملك فؤاد، أو يتضمن هذه التحية على الأقل، والمعروف أن كلمة الفؤاد تترادف مع كلمة القلب.

الجمال الأمريكي

سيناريو: ألان بول

مهــــا لطفي★

مقدمة: سام منديز (مخرج الفيلم)

عندما قرأت سيناريو الجمال الأمريكي لأول مرة كنت جالساً في إحدى الطائرات المسافرة بين لوس أنجلوس ونيويورك. أنهيت القراءة الأولى ثم أعدت القراءة مرة ثانية. فور وصولي إلى نيويورك، استدعيت بيث، وكيلة أعمالي، وقلت لها أنني أريد أن أخرج هذا العمل السينمائي، ثم أعدت قراءته مرة أخرى. في العادة، كان من الصعب علي إنهاء نص ما مرة واحدة، في الوقت الذي قرأت فيه هذا النص ثلاث مرات من الغلاف إلى الغلاف. أردت أن أعرف لماذا حصل هذا، ولذلك قمت بقراءته مرة أخرى.

والغريب أنني في كل مرة أقرأ هذا النص كنت أجده مختلفاً عن المرة السابقة. كان بالنسبة لي كوميديا سوداء خلاقة رفيعة المستوى. قصة لغز تنتهي منحرفة عن مسارها بصدق. رحلة مشكالية عبر الضواحي الأمريكية تعكس مجموعة لا نهائية من الأشكال والألوان برؤية بصرية واضحة لتلك البقاع. كان سلسلة من قصص الحب. يدور حول أقفاص السجون التي نصنعها لأنفسنا ولا أي أمل في الهروب منها. حول الشعور بالوحدة والتوحش. يناقش موضوع الجمال. كان مثيراً للضحك. غاضباً وغاضباً جداً في بعض الأحيان. محزناً. كنت متأكداً من شيء واحد: أن السيناريو، تماماً مثل شخصياته، لم يكن أبداً كما بدا لي في المرة الأولى.

علاقتنا بالشخصيات تبدلت وتغيرت. ماذا كان يفعل ذلك الرجل الذي يُدعى ليستر؟ هل كان يتصرف كطفل صغير أم يغضب عندما يموت الضوء؟ وزوجته كارولين؟ غاضبة وباردة جنسياً، ومع ذلك هشة وضائعة. وجين؟ مندفعة ولا يمكن سبر أغوارها بسهولة، ولكنها تملك بئراً من الحنان لا تراه العين المجردة. وريكي، كاميرته تسجل مواضيعه بلا عاطفة، أو تحاول تلمسها؟ في النهاية، مشاعري تجاه العمل السينمائي الكامل من جهة، والسيناريو من جهة أخرى، شيئان لا ينفصلان. أنا أعشقه (أنا متحيز طبعاً)، ولكنني ما زلت لا أعرف كيف يعمل. بالنسبة لي، وكذلك كما أعتقد بالنسبة لألان، كانت الغريزة هي الموجه الأقوى والوحيد.

على أي حال، عرفت شيئاً واحداً من هذه القراءات الأولى: أن الكاتب لم يكن خائفاً من أن يترك الشخصيات لوحدها. يبدو أنه كان يعرفها جيداً ليسمح لها بمثل هذا الامتياز. إن العديد من المشاهد المفضلة عندي في الفيلم الكامل تدور حتماً حول لحظات العزلة التي التقطتها الكاميرا بنظرتها غير السلبية وغير المتعاطفة: كارولين في المنزل الفارغ الذي تريد بيعه وهي تحاول استعادة تماسكها مرةً ثانية؛ جين وهي تدرس انعكاس صورتها في المرآة بعد أن ضربتها والدتها؛ ريكي في غرفته يمسح الدم عن وجهه؛ أنجيلا تبكي وهي تجلس على السلالم والمطر ينهمر في الخارج؛ منظر ليستر وهو يحملق في صورة عائلته، ويراها تماماً كما هو حالها، في اللحظة التي تسبق موته. حتماً، الصوت الذي يحوم حول الفيلم يبدو الامتداد الروحاني النهائي لذلك؛ ليستر فجأة لوحده متسالماً مع نفسه، ومع ذلك يفتقد بصدقٍ حياته «الصغيرة».

كان على الفيلم أن يكرر القول المأثور القديم والذي أُعيدَ تشكيله

★ مترجمة من لبنان

في غرفة المونتاج. إطار عمل يتضمن ريكي وجين وهما يحاكمان بجريمة قتل ليستر، كان يبدو ذكياً، ولكنه تهكمي ولا ينسجم مع روح ليستر المحلقة. لقد استأصلت هذه المشاهد جميعها، مع أية دلالات لمشاعر الكولونيل الجنسية المتناقضة، أو أية إشارة أخرى من شأنها أن تلطف من تأثير التبدلات غير المتوقعة في الحبكة أو التغيرات في النبرة. لم تكن التبدلات الأخرى لها نفس الوزن. المشهد الذي يجمع ريكي وجين مثلاً، وهما يسيران في الشارع المحفوف بالشجر كُتب في آخر دقيقة ليوفر علينا المال والوقت. ووجدنا فيما بعد أنه أفضل من المشهد الذي كان موجوداً أصلاً. ولكن يخطئ من يظن أن الفيلم كان بحاجة إلى جراحة رئيسية. لقد كتب آلان السيناريو بقلبه وعقله، ولذلك فقد جاء إلى الشاشة بتدخل بسيط جداً من القوى الخارجية، باستثناء الدعم اللا محدود والمتواصل من منتجي الفيلم اللذين حملا لواءه منذ البداية.

وفي النهاية، فلولا عمل آلان على السيناريو الأصلي لما كان لأحدٍ من العاملين في الفيلم، بمن فيهم أنا نفسي، القدرة على القيام بهذه الرحلة. وبينما أجلس الآن هنا تحت شمس لوس أنجلوس الجافة، أتأمل في عملي خلال اثني عشر شهراً في هذا الفيلم، ومنتظراً بفارغ الصبر العودة إلى بيتي، فلا أملك سوى أن أفكر في قدرة الكلمة المكتوبة على تغيير حياتنا الصغيرة.

إنارة تدريجية

داخلي: منزل عائلة فيتس - غرفة نوم ريكي - ليلاً

على الفيديو : جين بيرنهام مستلقية على السرير، ترتدي قميصاً صيفياً. تبلغ السادسة عشر من العمر، ذات عيون سوداء ونظرات حادة.

جين: أحتاج إلى والد مثالي يقوم بهذا الدور، وليس صبياً شبقاً يبلل سرواله كلما أحضرت معي صديقة من المدرسة إلى البيت. (تشخر) ... ياله من كسيح - آه. على أحدهم أن يخلصه من بؤسه. تفكر بإمكانية ضربه.

ريكي (في لقطة مقربة): تريدينني أن أقتله من أجلك؟

تنظر جين إلينا وتجلس في مكانها.

جين (لقطة بانورامية ميتة): نعم، هل تفعل؟

(إظلام)

(إنارة تدريجية)

خارجي: ممر روبن هود غير الآهل - الصباح الباكر

نحن نطير فوق ضواحي أميركا، نهبط تدريجياً باتجاه شارع محفوف بالأشجار.

ليستر (صوت خارجي): اسمي ليستر بيرنهام. هذه ضاحيتي. هذا شارعي. هذه ... حياتي. أنا في الثانية والأربعين من العمر. بعد أقل من عام سوف أموت.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - المشهد مستمر.

نحن ننظر من الأعلى إلى سرير ملكي: ليستر بيرنهام مستلقياً على ملاءات غالية، وجهه إلى الأسفل، وهو يرتدي البيجاما. تدق ساعة منبه مزعجة. يستدير ليستر استدارة عمياء لإقفالها.

ليستر (صوت خارجي): حتماً أنا لا أعرف ذلك حتى الآن.

يتدحرج، وينظر إلينا إلى أعلى ويتنهد. لا يبدو متحمساً لإطلالة يوم جديد.

ليستر (صوت خارجي): وبطريقة أو بأخرى فأنا ميت الآن.

يجلس ويرتدي خفيه.

داخلي: منزل بيرنهام - الحمام الرئيسي - بعد بضع دقائق من الزمن.

يدخل ليستر وجهه مباشرة تحت مياه دش متبخر ساخن. (زاوية من خارج الدش) ، جسد ليستر العاري يرسم صورة ظلية من خلال زجاج الباب الضبابي، يصبح واضحاً أنه يمارس العادة السرية.

ليستر (صوت خارجي): (سعيداً) انظروا إلي، وأنا أمارس العادة السرية في الحمام.

(ثم)

سوف تكون هذه قمة يومي هذا. ومن هنا بعد ذلك نزولاً عن هذه القمة إلى أسفل.

خارجي: منزل بيرنهام - بعد بضع دقائق.

لقطة مقربة على وردة ندية من ورود «الجمال الأمريكي».

تظهر يد تلبس قفازاً وتحمل مجزّاً فتنتزع الوردة.

كارولين بيرنهام ترعى شجيرات ورودها أمام منزل بيرنهام. امرأة في الأربعين من العمر، متماسكة القوام، ترتدي ملابس الحديقة المتنوعة المتناسقة الألوان، ولديها العديد من الأدوات المفيدة الغالية.

يراقبها ليستر عبر النافذة من الطابق الأول وهو يختلس النظر من بين الستائر.

ليستر (صوت خارجي): هذه زوجتي كارولين. انظر كيف تتناسب ألوان أيدي المقص مع ألوان الأدوات الثقيلة الأخرى التي تستعملها في العمل. وليس هذا مصادفة.

خارجي: منزل جيم – المشهد مستمر.
تنبح كلبة في ساحة المنزل المجاور المحاطة بسور، مرة تلو الأخرى. رجل يرتدي بذلة محافظة (جيم١) يعنفها...
جيم١: اصمتي يا بتسي، اصمتي. ما بالكِ؟
ليستر (صوت خارجي): هذا جارنا الملاصق، جيم.
يخرج من المنزل رجل آخر يرتدي بذلة محافظة (جيم٢).
ليستر (صوت خارجي): وهذا حبيبه جيم.
جيم ٢: (الكلبة تنبح ثانية) ماذا جرى لها؟ لقد ذهبت في نزهة هذا الصباح.
جيم١: ووجبة من اللحم.
جيم٢: إنك تفسدها بهذا التدليل.
(بصرامة) بيتسي. لا تنبحي. ادخلي البيت حالاً.
خارجي: منزل بيرنهام – المشهد مستمر.
يراقب ليستر كل هذا من الشباك.
كارولين: صباح الخير يا جيم!
جيم١: صباح الخير يا كارولين.
كارولين (بنبرة صداقة مبالغ فيها): انني أحب ربطة عنقك! ذلك اللون!
جيم ١: أنا أحب ورودكِ. كيف تتمكنين من جعلها مزدهرة بهذا الشكل؟
كارولين: حسناً، سوف أخبرك. قشور البيض، وتحدث معجزة.
جيم١ وكارولين يتابعان حديثهما غير منتبهين بأن ليستر يراقبهما.
ليستر (صوت خارجي): يا رجل. إن مجرد مراقبتها تنهكني.
ليستر – المشهد من منظوره:
لا نستطيع سماع ما يقوله جيم وكارولين، ولكن كارولين تبالغ في حركتها وكأنها ضيفة برنامج تلفزيوني.
ليستر (صوت خارجي): لم تكن دائماً هكذا. فقد كانت سعيدة يوماً ما. كنا نحن سعداء.
داخلي: منزل بيرنهام – غرفة جين – المشهد مستمر.
تجلس جين إلى مكتبها تعمل على الحاسوب.
ليستر (صوت خارجي): ابنتي جين، طفلتي الوحيدة.
لقطة مقربة لشاشة الحاسوب.
تختفي نافذة تحتوي على برنامج خاص للحسابات المصرفية لتظهر من ورائها نافذة أخرى تكشف موقعاً خاصاً بجراحة التجميل تبدو فيه صور سريرية لما «قبل» و «بعد» عمليات تكبير الثدي.
ليستر (صوت خارجي): جيني مراهقة جميلة نموذجية، غاضبة مشوشة لا تشعر بالأمان. يا ليتني أستطيع أن أقول لها أن هذا كله شيء مؤقت...
في الخارج، يزعق نفير سيارة . تكدس جين أشياء مختلفة في حقيبة ظهرها.
ليستر (صوت خارجي): ولكنني لا أريد أن أكذب عليها.
يسمع صوت بوق السيارة من الخارج. تدرس جين نفسها بعناية في المرآة، ثم تستدير لترى منظراً جانبياً لصدرها.
خارجي: منزل بيرنهام – المشهد مستمر.
تقف كارولين بالقرب من سيارة مرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ بلاتينية اللون. تمد يدها من شباك السائق، ضاغطة على بوق السيارة ثانية.
تمشي جين متثاقلة خارج المنزل وحقيبة الظهر تتدلى من كتفها.
كارولين: جين، عزيزتي. هل تحاولين أن تظهري غير جذابة؟
جين: نعم.
كارولين: حسناً، أهنئك. لقد نجحتِ بشكل يدعو للإعجاب.
تدخل جين السيارة. يهرع ليستر مندفعاً من الباب الأمامي وهو يحمل حقيبة أوراق.
كارولين: ليستر، هل لك أن تؤخرني فترة أخرى؟ يبدو أنني لم أتأخر بما فيه الكفاية.
تنفتح حقيبة أوراق ليستر فجأة، فتتبعثر أوراقه على امتداد الممر.
ينحني على ركبتيه ليجمع كل الحاجيات.
جين: أداء جيد يا والدي.
يبتسم ليستر ابتسامة مرتبكة محاولاً تخفيف تأثير اللحظة.
(المشهد من منظوره): تنظر كارولين نحونا بازدراء ولكن بضيق واضح، وكأنها لم تعد تتوقع أي شيء أكثر من هذا منذ فترة طويلة.
ليستر (صوت خارجي): زوجتي وابنتي كلتاهما تعتقدان أنني خاسر كبير، وهما ... على حق.
داخل سيارة المرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ – بعد فترة قصيرة.
كارولين تقود السيارة. جين تحدق من النافذة. ليستر نائم في المقعد الخلفي.
ليستر (صوت خارجي): لقد فقدت شيئاً. لست متأكداً ما هو. ولكنني أعرف أنني لم أكن يوماً على هذا النحو... مخدراً. ولكن، هل تعرف ماذا؟ لم يفت الوقت على استعادته.

داخلي: مبنى المكتب – نهاراً.

يجلس ليستر في موقع عمله. مقسم مكعب لونه بيج محاط بمقاسم من نفس اللون والحجم. يحملق في شاشة حاسوب بينما يتكلم عبر سماعة رأس. التعبير الظاهر على وجهه يتناقض مع نبرة صوته المرحة الودودة.

ليستر: مرحباً، انني ليستر بيرنهام من مجلة ميديا الشهرية. أود التحدث إلى السيد تامبلين، رجاء.

حسناً، كلنا نعمل تحت وطأة الموعد الأخير للإنجاز. آه، ولكن هناك معلومات أساسية حول حملة ترويج المنتج لم تغطَّ في نشرتكم. وأنا ... نعم، هل أستطيع أن أسألك سؤالاً؟ من هو تامبلين؟ هل هو كائن موجود؟ لأنه لا يظهر ابداً ... نعم، حسناً، سوف أترك رقمي...

يدخل براد. رجل أنيق في الثلاثينات، يتقدم مراقباً ليستر، الذي لا يحس بوجوده.

ليستر: إنه ٥٥٥٠١٩٩، ليستر بيرنهام. شكراً!

ينهي ليستر المكالمة فيما يبدو عليه الضيق الشديد.

براد: مرحباً يا ليس. هل لديك دقيقة من الوقت؟

يستدير ليستر ويبتسم ابتسامة روتينية.

ليستر: من أجلك يا براد؟ لدي خمس دقائق.

داخلي: مكتب براد – بعد بضع لحظات.

يجلس براد خلف مكتبه، في زاوية غرفة المكتب الكبيرة.

براد: أنا متأكد من أنك تفهم حاجتنا لأن نقسم المكان هنا إلى مقاسم.

يجلس ليستر مقابله وقد بدا صغيراً ومعزولاً.

ليستر: آه، حتماً، الأوقات عصيبة. يجب أن تتوفر لديك السيولة. عليك أن تصرف المال لتصنع المال، أليس كذلك؟

براد: تماماً، هكذا...

يقف براد جاهزاً ليصحب ليستر إلى الخارج.

ليستر(متفوهاً بتسرع): مثل تلك المرة التي استخدم فيها السيد فلورونوي بطاقة الماستركارد الخاصة بالشركة ليدفع لتلك الغانية. وقد استخدمت هي أرقام البطاقة لتقيم في فندق سانت ريجيس ما يقارب الثلاثة أشهر؟

براد (مذهولاً): هذه نميمة لا أساس لها من الصحة.

ليستر: هذه خمسون ألف دولار. هذا راتب أحد الموظفين. هذا يعني أن أحدهم سوف يفصل من وظيفته لأن كرايج يريد أن يدفع للنساء ليمارس الجنس معهن!

براد: يا إلهي. إهدأ. لم يفصل أحد بعد. لذلك فنحن نطلب من كل واحد أن يكتب توصيفاً وظيفياً ويضع بياناً بمنجزاته. بهذه الطريقة تتمكن الإدارة من تقييم من له فائدة و ...

ليستر: ومن يمكن الاستغناء عنه.

براد: إنها طبيعة العمل التجاري.

ليستر (غاضباً): أنا أكتب لهذه المجلة منذ أربعة عشر عاماً يا براد. أنت هنا منذ متى، نحو شهر كامل؟

براد (بصراحة): أنا من الناس الطيبين يا ليستر. أنا أحاول أن أجاريك. هذه فرصتك الوحيدة لتنقذ وظيفتك.

يحملق ليستر بلا حول.

خارجي: منزل بيرنهام – في وقت متأخر من بعد الظهر.

شاحنة متحركة تقف أمام منزل الكولونيل المجاور لمنزل بيرنهام. يحمل السكان الجدد المفروشات باتجاه المنزل.

سيارة المرسيدس بنز تتقدم نحو ممر السيارات في منزل بيرنهام. كارولين تقود السيارة وليستر يجلس في المقعد المجاور.

كارولين: ليس هناك من قرار. عليك أن تكتب تقريرك اللعين.

ليستر: ألا تعتقدين أن هذا أمر شاذ ونوع من الفاشية؟

كارولين: ربما. ولكنك لا تريد أن تصبح عاطلاً عن العمل.

ليستر: آه، حسناً. نبيع جميعنا أرواحنا ونعمل عند الشيطان لأن ذلك أكثر ملاءمة لنا.

كارولين: هل تستطيع أن تكون أكثر دراماتيكية من فضلك؟ هه؟

تتابع كارولين بدقة، فيما يخرجان من السيارة، السكان الذين انتقلوا إلى المنزل المجاور.

كارولين: وهكذا. أخيراً أصبح لدينا جيران جدد. هل تعرف؟ لو أن عائلة لومان تركتني أمثلها بدلاً من (بازدراء شديد) «ملك تجارة العقارات»، لم يكن هذا المنزل ليبقى في السوق ستة أشهر.

ليستر: طبعاً، مازالوا غاضبين منكِ لأنكِ قمتِ بقطع شجرة الجميز الخاصة بهم.

كارولين: شجرة الجميز خاصتهم؟ اسمع، الجزء الأساسي من جذرها كان ضمن أرضنا. أنت تعرف هذا. كيف تدعوها شجرة الجميز خاصتهم؟ لم أكن لأملك الشجاعة الكافية لأن أقطع شيئاً إذا لم يكن ملكي جزئياً. وهذا هو الواقع فعلاً.

داخلي: منزل بيرنهام – غرفة الطعام – بعد فترة من تلك الليلة.

يسمع صوت موسيقى خفيفة. ليستر، كارولين وجين يتناولون العشاء على ضوء الشموع. باقات من الورود الحمراء داخل زهرية في منتصف المائدة. لا أحد يتبادل النظرات أو يبدو شاعراً بوجود الآخرين، إلا عندما ....

جين: ماما، هل يتوجب علينا أن نسمع دائماً موسيقى المصاعد هذه؟
كارولين (مفكرة) : كلا، نحن غير مضطرين. حين تصبحين قادرة على تجهيز مثل هذه الوجبة المغذية الشهية التي أوشك على تناولها، يمكنك عندئذ سماع ما تشائين.
ضربة موسيقية طويلة. يستدير ليستر فجأة نحو جين.
ليستر: حسناً يا جيني، كيف كانت المدرسة؟
جين (بارتياب): كانت لا بأس بها.
ليستر: لا بأس بها فحسب؟
جين: كلا يا والدي. كانت را ... ئعة.
ضربة موسيقية
ليستر: حسناً، هل تريدين أن تعرفي كيف سارت الأمور في عملي اليوم؟
تنظر إليه الآن وكأنه فقد عقله.
ليستر: لقد استخدموا خبير الكفاءة هذا، الرجل اللطيف المدعو براد. ما أروع ذلك! وهو هناك أساساً لإعطائهم المبرر لطرد الآخرين. لأنهم بدون ذلك لا يستطيعون أن يبادروا فجأة إلى اتخاذ مثل هذه الخطوة، أليس كذلك؟ كلا، كلا. وبهذا فإن الأمر سيبدو شديد ... النزاهة. ولهذا فقد طلبوا منا ... (مبتعداً عن نظراتها) لا يمكنك أن تكوني أقل اهتماماً، أليس كذلك؟
تتابع كارولين ذلك عن قرب
جين (بضيق): حسناً، ماذا تتوقع؟ لا تستطيع فجأة أن تصبح أعز أصدقائي، لمجرد أنك عشت يوماً سيئاً في حياتك.
(تنهض وتتجه نحو المطبخ)
جين: أعني ... حسناً. أنت بالكاد تحدثت إلي لبضعة شهور.
تغادر المكان. يلاحظ ليستر أن كارولين تنظر إليه بلوم.
ليستر: أوه، ماذا؟ أنتِ أيتها الأم المثالية لهذا العام؟ تعاملينها وكأنها موظفة لديكِ.
كارولين (مشدوهة): ماذا؟!
يهدأ ليستر ويحملق في طبقه.
كارولين (بحزم): ماذا؟
ينهض ليستر ويخرج وراء جين آخذاً طبقه معه.
ليستر: سأذهب لأحضر بعض الأيس كريم.
تتابعه كارولين بانزعاج وهو يخرج.
داخلي: منزل بيرنهام – المشهد مستمر
تقف جين أمام الحوض تغسل طبقها.
يدخل ليستر.

ليستر: عزيزتي، أنا آسف. أنا ...
تستدير جين وتحملق به منتظرة أن ينهي كلامه.
ليستر: أنا آسف. لم أكن في يوم من الأيام متواجداً، كما أنا الآن. أنا فقط ... أنا ...
ينظر إليها طالباً بعض المساعدة، ولكن قلقها الشديد من تقربه الفجائي يجعلها أعجز من أن تقدم أية مساعدة.
ليستر (أخيراً): أنتِ تعلمين أنه لا يجوز أن تنتظري مني المجيء إليكِ باستمرار.
جين: أوه، شيء عظيم. الخطأ خطئي إذن الآن؟
ليستر: لم أقل ذلك. ليس الخطأ خطأ أحد. جيني، ماذا جرى؟ كنا صديقين، أنتِ وأنا.
خارجي: منزل بيرنهام – المشهد مستمر.
(على الفيديو) : نتطلع عبر نوافذ الحديقة الزجاجية إلى ليستر وجين في المطبخ. لا نستطيع سماع ما يقولان، ولكن من الواضح أن الأمور لا تسير على ما يرام. تضع جين طبقها في غسالة الأطباق وتغادر المكان. نتابعها خارج الباب، ثم تتحول الكاميرا بسرعة نحو ليستر منادياً إياها.
لقطة مقربة على وجه ريكي فيتس تضيئه شاشة كاميرته الديجيتال، فيما هو يلتقط الصور على الفيديو.
ريكي في الثامنة عشرة، لكن عينيه تبدوان أكبر من هذا السن بكثير. وراء هدوئه التأملي الظاهر يكمن شيء مجروح ... وخطر.
(المشهد من منظوره في الفيديو): عبر نافذة المطبخ نرى ليستر بجانب الحوض يغسل طبقه متمتماً لنفسه. يرتفع رأسه فجأةً وينظر نحونا، وكأنما أدرك أنه مراقب.
داخلي: منزل بيرنهام – المطبخ – المشهد مستمر.
(المشهد من منظور ليستر): نحن ننظر خارج نافذة المطبخ إلى حيث كان يقف ريكي. لم يعد هناك الآن. يغلق ليستر الصنبور، يجفف يديه، ثم فيما هو في طريقه إلى الخارج يرمي المنشفة على المنضدة، حيث تستقر بالقرب من صورة لليستر وكارولين وجين الصغيرة جداً عندئذٍ. أُخذت هذه الصورة منذ بضع سنوات في مدينة ملاهي. من المذهل كم كانت تبدو السعادة واضحة على محياهم.
خارجي: منزل للبيع – نهاراً.
لقطة مقربة على يافطة خشبية كُتب عليها:
دعوة مفتوحة للمعاينة اليوم.
بيرنهام وشركاه للعقارات
١٩٥–٥٥٥٥ كارولين بيرنهام

اليافطة مزروعة أمام منزل متهدم في جوار متهدم بدوره. تقف المرسيدس أمام المنزل. تفرغ كارولين، مرتدية ثوب عمل جذاب، صندوق أدوات تنظيف وآخر لترويج بضاعة من صندوق المرسيدس. وفجأة يجذب انتباهها شيء على الجانب الآخر من الشارع.

(المشهد من منظورها) أمام منزل مختلف ذي سور متميز تنتصب لافتة تصور رجلاً وسيماً فضي الشعر، تحمل العبارة التالية: منزل آخر يبيعه بودي كين – ملك العقارات : ٠١٠٠–٥٥٥.

تعبس كارولين وتصفق باب المرسيدس الخلفي مغلقة إياه.

داخلي: المنزل المعروض للبيع – قاعة الجلوس – بعد بضع دقائق.

داخل المنزل قبيح، مقبض وبلا ذوق. تفتح كارولين الباب الأمامي، تتنفس بعمق وتعلن بوقار:

كارولين: سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

تنظم أدوات التنظيف على منضدة بترتيب لافت، ثم تخلع ملابسها لتصبح في الملابس الداخلية فقط.

مونتاج:

نشاهد كارولين تعمل بتركيز ضار فيما هي تنظف الأبواب الزجاجية التي تشرف على الفناء والبركة. تحف بشدة وجه نضد المطبخ. تستوي على سلم لتنفض الغبار عن مروحة سقف رخيصة المظهر في غرفة النوم الرئيسية، تنظف بالمكنسة الكهربائية بساطاً قذراً لا يمكن أن يصبح نظيفاً. وطوال عملها هذا تظل تردد العبارة ذاتها:

كارولين: سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

داخلي: المنزل المعروض للبيع – الحمام – بعد برهة من الزمن.

تقف كارولين أمام المرآة، وقد ارتدت ثيابها ثانية. تضع حمرة الشفاه وتحدق في صورتها بطريقة انتقادية.

كارولين: سوف أبيع هذا المنزل اليوم.

تقول هذا وكأنه وصفة للعلاج، ثم تلاحظ وجود لطخة على المرآة فتمسحها.

خارجي: المنزل المعروض للبيع – الفناء الأمامي – بعد برهة من الزمن.

يُفتح الباب الأمامي فتظهر كارولين تحيينا بابتسامة تظنها كافية لبيع الثلج إلى سكان الأسكيمو.

كارولين: أهلاً وسهلاً. أنا كارولين بيرنهام.

داخلي: المنزل المعروض للبيع – الردهة – المشهد مستمر.

تقود كارولين مبتسمة امرأةً ورجلاً إلى داخل غرفة الجلوس. إنهما في الثلاثينيات، وقد شاهدا منازل عديدة اليوم.

كارولين: غرفة الجلوس هذه دراماتيكية جداً. انتظرا لتشاهدا المدفأة المصنوعة من الحجر الطبيعي.

ينظر الرجل والمرأة في أرجاء الغرفة المظلمة دون أي وقع.

كارولين: لون الكريم البسيط سوف يضيء الأشياء. ويمكنكم حتى فتح كوة في السقف.

يتجعد وجه السيدة علامة الشك في إمكانية الأمر.

كارولين: حسناً، لماذا لا ندخل إلى المطبخ؟

داخلي: المنزل المعروض للبيع – المطبخ – بعد فترة وجيزة.

تدخل كارولين مصحوبة باثنين آخرين في الخمسين من العمر.

كارولين: كأنه حلم يتحقق لأي طباخ. يمتلئ كلياً بطاقة إيجابية. هاه؟

داخلي: المنزل المعروض للبيع – غرفة النوم الرئيسية – بعد فترة وجيزة.

تقف كارولين مع ثنائي آخر، أمريكيين من أصل أفريقي في أواخر العشرينيات. المرأة حامل.

كارولين: ... ولسوف تفاجئون كم يمكن لمروحة السقف أن تخفف من مصروف الطاقة.

خارجي: المنزل المعروض للبيع – الساحة الخلفية – بعد فترة وجيزة.

تقف كارولين قرب البركة، ومعها امرأتان في الأربعينيات.

كارولين: في الحقيقة يمكنكما أن تحصلا على متعة حقيقية عندما تقيمان لقاءات جماعية هنا.

المرأة١: ذكر الإعلان أن هذه البركة هي كالبحيرة البرية. ليس هنالك أي شبه بينهما سوى وجود البعوض.

المرأة٢: وحتى النباتات غير موجودة هنا.

كارولين (مشيرة إلى الشجيرات): وماذا تسميان هذا؟ أليس هذا نباتاً؟ إذا كانت لديكما مشكلة مع النباتات فيمكنني أن أستدعي مهندسي المعماري المختص بالمناظر الطبيعية. هل نعتبر المشكلة محلولة؟

المرأة٢: أعني، أفكر في «بحيرة برية»، شلالات، نباتات استوائية. هذه حفرة من الإسمنت.

ضربة موسيقية.

كارولين: ولدي في الكاراج بعض المشاعل أيضاً.

داخلي: المنزل المعروض للبيع – الغرفة الزجاجية المشمسة –

بعد فترة وجيزة.
تدخل كارولين وحدها يعصف بها الغضب. تغلق الباب الزجاجي المنزلق، وتبدأ في إسدال الستائر العامودية، ثم تتوقف. تنتصب بلا حراك والستائر المحكمة ترسل ظلالها على وجهها. تأخذ في البكاء: تأوهات قصيرة متقطعة تكاد تفلت منها رغم إرادتها. فجأة، تصفع نفسها بقسوة.

كارولين: اخرسي، توقفي أنتِ ... أيتها الضعيفة!

ولكن الدموع تتواصل. تصفع نفسها ثانية.

كارولين: ضعيفة. طفلة. اخرسي. اخرسي. اخرسي!

تكرر صفع نفسها إلى أن تتوقف عن البكاء. تقف هناك. تتنفس بعمق إلى أن تستعيد سيطرتها على الأمور، ثم تسدل الستائر، لتعود ثانية مهيأة للعمل. تسير إلى الخارج بهدوء تاركة إيانا وحيدين في الغرفة المظلمةالخاوية. نسمع صوت تهليل وإطراء.

داخلي: مدرسة ثانوية - قاعة رياضة - ليلاً.

نحن نتابع مباراة كرة سلة في مدرسة ثانوية. الشباب المراهقون يلعبون مباراة سريعة ضارية. أحد الفريقين يرتدي لباساً من الأزرق الفاتح والأبيض يسجل هدفاً في السلة. الهتافون المستثارون يقفزون إلى أعلى وإلى أسفل بينما تزداد الجموع حماسةً. في المدرج المكشوف، تجلس بالقرب من فرقة المدرسة الموسيقية مجموعة من حوالي عشرين فتاة مراهقة تلبسن أطقماً من الأزرق الفاتح والأبيض. بينهن تجلس جين بالقرب من أنجيلا هايز. أنجيلا البالغة السادسة عشرة من العمر ذات جمال أخاذ وتقاطيع رائعة متناسقة وشعر أشقر وجسد فتي ناضج. إنها فتاة الأحلام الأميركية النموذجية. تقف جين وتتفحص المدرج.

أنجيلا: من الذي تبحثين عنه؟

جين: والديَّ سوف يحضران هذه الليلة. إنهما يحاولان، كما تعلمين، إظهار اهتمام جدي بي.

أنجيلا: شيء عظيم. أنا أكره أن تتصرف أمي على هذا النحو.

جين: يالهما من غبيين. لماذا لا يهتمان بحياتهما فقط.

داخلي: مرسيدس بنز م ل ٣٢٠ - المشهد مستمر.

تقود كارولين السيارة وينام ليستر في المقعد المجاور.

ليستر: ما الذي يجعلك واثقة من أنها تريدنا أن نكون هناك. هل طلبت هي منا الحضور؟

كارولين: حتماً لا. لا تريدنا أن نعرف كم هو هام هذا الموضوع بالنسبة لها. ولكنها كانت تتدرب على خطوات الرقصة لأسابيع مضت.

ليستر: حسناً، أراهنك أنها سترفض مجيئنا، بينما أفتقد أنا سباق جيمس بوند على قناة تي.أن.تي.

كارولين: ليستر، هذا مهم. بدأت أتلمس نوعاً من التباعد ينمو بينك وبين جين.

ليستر: ينمو؟ إنها تكرهني.

كارولين: إنها مجرد إنسانة ذات إرادة.

ليستر: ولكنها تكرهكِ أنتِ أيضاً.

تحملق كارولين به، غير واثقة من كيفية الرد عليه.

داخلي: ملعب المدرسة الثانوية - بعد فترة وجيزة.

تصطف الفتيات المرتديات الزي الموحد بتشكيلة معينة على أرض الملعب.

المذيع (صوت خارجي): والآن، نقدم لمتعتكم أثناء استراحة منتصف الوقت، فرقة روكويل الثانوية الحائزة على جائزة الرقص الأولى.

يجد ليستر وكارولين لهما مكانين في الممرات الحاشدة.

ليستر: نستطيع المغادرة مباشرة بعد هذا الفاصل، أليس كذلك؟

تبدأ فرقة الثانوية بعزف مقطوعة «على برودواي». فوق أرض الملعب تؤدي الفتيات عرضهن. لقد تدربن تدريباً حسناً، ولكنهن أصغر من أن يتحملن مثل هذا الأداء الطموح الذي يحاولن القيام به على نمط «فيجاس». يتفحص ليستر المكان، فيكتشف موقع ابنته جين.

(المشهد من منظوره): تؤدي جين عرضها بشكل جيد مركز، بينما ترقص أنجيلا بقربها بصورة متعثرة. تنظر أنجيلا باتجاهنا مبتسمة ابتسامة كسولة وقحة. ينحني ليستر في مقعده إلى الأمام.

(المشهد من منظوره): نحن نركز على أنجيلا الآن. كل شيء يأخذ في التباطؤ ... تكتسب الموسيقى صدىً غريباً ... نقرب عدسة الزوم ببطء نحو ليستر فيما هو يتابع المشهد متسمراً مكانه.

(المشهد من منظوره): تعثر أنجيلا يتحول إلى رشاقة متدفقة، وتتلاشى موسيقى «على برودواي» لتتحول إلى موسيقى حالمة لها تأثير التنويم المغناطيسي. تزداد الإضاءة على أنجيلا بينما تتلاشى الفتيات الأخريات كلياً. فجأة يظهر ليستر وحده في مقاعد المدرج مأخوذاً.

(المشهد من منظوره): تنظر أنجيلا مباشرة نحونا الآن، وهي ترقص فقط من أجل ليستر. تأخذ حركاتها منحىً جنسياً سافراً فيما تبدأ في فك سحاب ثوبها المدرسي مثيرة إيانا بتعبيراتها التي تجمع بين البراءة والخبرة، ثم ... تشد زيها لينفتح كلياً

فتتساقط أوراق تويج الورد الحمراء متدفقة إلى الأمام ... وفجأة ينغلق المشهد بقوة لينفتح على:

داخلي: ملعب مدرسة ثانوية - المشهد مستمر.

أنجيلا بكامل ثيابها محاطةً ثانيةً بالفتيات الأخريات. تعزف الفرقة المدرسية آخر لحن لها، وتؤدي الراقصات آخر حركاتهن، ويهلل المشاهدون. تصفق كارولين معهم. يجلس ليستر هناك غير قادر على تحويل نظره عن أنجيلا.

خارجي: ملعب المدرسة الثانوية - بعد برهة من الزمن.

انتهت المباراة منذ زمن. تخرج جين وأنجيلا من الملعب.

جين: اللعنة، ما يزالان هنا.

(المشهد من منظورها): يقف ليستر وكارولين إلى جانب موقف السيارات.

ليستر: جيني!

كارولين: مرحباً! لقد استمتعت فعلاً بهذا العرض!

تتقدم متباطئةً باتجاه والديها تتبعها أنجيلا.

ليستر: تهاني يا حبيبتي، لقد كنتِ رائعةً.

جين: لم أربح شيئاً.

ليستر (مخاطباً أنجيلا): تحياتي، أنا ليستر. والد جيني.

أنجيلا: آه، أهلاً.

ضربة موسيقى نشاز.

جين: هذه صديقتي، أنجيلا هاين.

ليستر: حسناً، يسعدني لقاؤك. أنتِ أيضاً وُفقتِ في الأداء هذه الليلة. شديدة ... الدقة.

أنجيلا (تزداد إثارةً): شكراً.

كارولين (إلى أنجيلا): سعدت بلقائك يا أنجيلا.

(إلى جين): عزيزتي. أنا فخورة جداً بكِ. راقبتكِ عن كثب، ولم تخطئي مرة واحدة.

(ثم إلى ليستر): حسناً، علينا أن نذهب.

تبدأ تسير باتجاه مرآب السيارات. بينما يبقى ليستر مكانه.

ليستر: إذن، ما هو مخططكما الآن أيتها الفتاتين؟

جين: أبتاه.

أنجيلا: نحن ذاهبتان لتناول البيتزا.

ليستر: حقاً، هل نقلكما بالسيارة؟ نستطيع أن نفعل ذلك. لدينا سيارة، هل تريدون المجيء معنا؟

أنجيلا: شكراً ... ولكنني أملك سيارة.

ليستر: أوه، أنتِ تملكين سيارة. هذا شيء عظيم! شيء عظيم لأن جين تفكر أيضاً في شراء سيارة قريباً، أليس كذلك يا عزيزتي؟

جين: (أيها المحتال) والدي، أمي تنتظرك.

ليستر: حسناً، تمتعت بلقائك يا أنجيلا. أي، أوه، صديق لجيني صديق لي.

تبتسم أنجيلا، وهي تدرك مقدار سلطتها عليه. إنه مفتون بها بل وممتن.

ليستر: حسناً ... سوف أراكِ في الجوار إذن. يلوح ليستر بيده بارتباك فيما هو يجتاز الشارع مبتعداً.

جين: هل يمكنه أن يكون أكثر إثارةً للشفقة؟

أنجيلا: أعتقد أن الأمر لطيف. وأعتقد أيضاً أنه ووالدتكِ لم يمارسا الجنس منذ فترة طويلة.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - بعد بضع ساعات.

لقطة مقربة على ورقة وردة حمراء فيما هي تسقط ببطءٍ في الهواء. ننظر إلى أسفل حيث ليستر وكارولين في السرير. يبدو على كارولين التصميم حتى وهي نائمة. ليستر مستيقظ يحملق إلى أعلى باتجاهنا.

ليستر (صوت خارجي): انه لمن أغرب الأمور.

تبدو للعيان تويجة وردة حمراء فيما هي تتهاوى لتستقر على وسادته.

ليستر (صوت خارجي): أشعر وكأنني كنت في غيبوبة لمدة عشرين عاماً، وأنا الآن في بداية صحوي.

يتساقط المزيد من ورق الورد على السرير، ويبتسم ...

(من وجهة نظره): أنجيلا عارية، تطفو فوقنا فيما يتناثر حولها شلال من تويج الورد. شعرها يتطاير حول رأسها متوهجاً بضوء متلألىء رقيق، تنظر إلى أسفل باتجاهنا بابتسامة تحمل كل المعاني ... يبتسم ليستر متجاوباً معها ثم يضحك فيما يغطي تويج الورد وجهه.

ليستر(صوت خارجي): را ... ئع.

خارجي: ممر روبن هود - المشهد مستمر.

سيارة BMW بيضاء مكشوفة ٣٢٨ أس. آي. تقف في الشارع خارج منزل بيرنهام. نسمع ضحكات فتيات آتية من داخلها.

داخلي: سيارة أنجيلا BMW - المشهد مستمر.

أنجيلا خلف المقود، جين في المقعد المجاور. تتبادلان لفافة مخدرات.

جين: أنا آسفة لسلوك والدي الغريب هذه الليلة.

أنجيلا: لا بأس. لقد اعتدت أن أرى الرجال يسيل لعابهم عندما ينظرون إلي. بدأ هذا الموضوع وأنا في الثانية عشرة من العمر،

عندما كنت أخرج لتناول العشاء مع والديّ مساء كل خميس. مطعم ريد لوبستر. كل شاب هناك كان يحملق بي عندما أخطو إلى داخل المطعم. وكنت أعرف ما يدور في خلدهم، تماماً مثلما كنت أعرف ما يدور في خلد صبيان المدرسة عندما كانوا يمارسون العادة السرية.

جين: كنتِ تتقيئين.

أنجيلا: كلا، كنت أستمتع بهذا. ومازلت كذلك. إذا ما نظر إليّ أناس لا أعرفهم وأبدوا رغبة فيّ جنسياً، فهذا يعني أنني أمتلك تأثيراً جسدياً يسمح لي أن أكون عارضة أزياء. وهذا شيء عظيم، لأن أسوأ ما في الحياة أن يكون الإنسان عادياً.

جين: أعتقد أن هذا سيتحقق.

أنجيلا: أوه، أعرف. لأن كل ما يبدو ممكن الحدوث كان يحدث فعلاً فيما بعد.

خارجي: منزل بيرنهام- المشهد مستمر.

على الفيديو: تخرج جين من السيارة وهي ما زالت تقهقه، وتلوح بيدها فيما تنطلق أنجيلا مبتعدة. لقطة زوم باتجاه جين فيما هي تتوجه عبر مدخل السيارات. تستدير فجأة إذ شعرت بوجودنا.

(المشهد من منظورها): ننظر نحو المنزل الفخم المجاور حيث كانت قد توقفت عربة الشحن سابقاً. الشرفة الأمامية يغلفها الظلام. ثم يظهر ريكي عندما يغمر الضوء الشرفة فجأةً، يرتدي كالعادة ثياباً محافظة. جهاز التنبيه يلتصق بحزامه بينما تتدلى كاميرته الديجيتال من عنقه. تحملق جين فيه بشدة، منزعجة.

جين: حمار.

ينظر إليها بفضول ثم يرفع كاميرته ويبدأ في تصويرها بالفيديو.

(المشهد من منظوره) وعلى الفيديو: جين غاضبة. خجولة لشعورها بذاتها، تستدير وتسير بسرعة باتجاه المنزل فيما تشير لنا بيدها بازدراء.

داخلي: منزل بيرنهام - البهو - المشهد مستمر

تدخل جين. تغلق الباب ثم تقفله. تطفئ بسرعة النور الذي كان مضاء من أجلها، ثم تنظر إلى الخارج من خلال إحدى النوافذ.

(المشهد من منظورها): لم يعد هنالك أي أثر لريكي. تستدير جين عائدة إلى الغرفة، قلبها يخفق ... وتبتسم.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - الصباح التالي.

لقطة مقربة على دفتر عناوين: تتابع يد رجل صفحة الـ (هـ)، ثم يتوقف أصبعه على اسم أنجيلا هايز. ليستر في ثياب العمل، ينظر في دفتر عناوين ابنته جين. نسمع صوت الدش في الحمام المجاور. يمسك هاتف جين ويطلب الرقم، ثم يقف والسماعة على أذنه وهو في حالة عصبية.

أنجيلا (على الهاتف): هالو؟ هالو؟

يتجمد ليستر غير قادر على الكلام. يتوقف صوت الدش فجأة في الغرفة المجاورة. يضع ليستر السماعة جانباً ويخرج مسرعاً. بعد لحظة يرن جرس الهاتف. تخرج جين من الحمام، تلف جسدها بمنشفة وهي تجفف شعرها. تتناول الهاتف.

جين: هالو؟

داخلي: منزل هاينز - غرفة نوم أنجيلا - المشهد مستمر.

أنجيلا مستلقية على السرير تحضن الهاتف.

أنجيلا: لماذا اتصلتِ بي؟

قطع على جين في غرفة نومها.

جين: أنا لم أفعل.

أنجيلا: حسناً. لقد رن جرس الهاتف فأجبت وكان أحدهم على الطرف الآخر ولم يرد. استرجعت الرقم بواسطة جهاز إظهار رقم الطالب، فإذا هو رقمك.

جين: كنت في الحمام.

ثم تلاحظ جين أن دفتر هاتفها مفتوح على حرف الـ (هـ).

جين: أوه، يا للفضيحة.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

على الفيديو: نحن على الجانب الآخر من نافذة جين ننظر إلى الداخل. تتناول جين دفتر العناوين مقطبة الحاجبين. تتكلم في الهاتف، ولكننا لا نسمعها.

صوت امرأة (بعيداً عن مركز الصورة) (تغني أغنية) : ريـ كي ! الإ ـ فطار!

داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.

يقف ريكي على شباكه يصور بكاميرة الفيديو. يخفض كاميرته الديجيتال، ولكن عيناه تظلان مسمرتين على جين في الجانب الآخر من الطريق.

ريكي: سوف أحضر حالاً.

داخلي: منزل فيتس - المطبخ - بعد برهة وجيزة.

تقف بربارة فيتس أمام الموقد تقذف بشرائح لحم الخنزير بصورة آلية. عيناها تتركزان على مكان آخر. تصغر زوجها بعشر سنوات على الأقل. إنها جميلة على نمط جمال جون كليفيريتش. يجلس الكولونيل إلى مائدة الطعام الصغيرة يقرأ صحيفة «وول

ستريت». يدخل ريكي.

ريكي: أماه.

بربارة: مرحباً.

وهي تحاول تقديم لحم الخنزير له.

ريكي: تذكري أنني لا آكل لحم الخنزير.

بربارة (نافذة الصبر): أنا آسفة، لا ريب أنني قد نسيت.

يغرف ريكي لنفسه بيضاً مخفوقاً من طبق آخر، ثم يلتحق بوالده على المائدة.

ريكي: ما الجديد في العالم، يا أبتاه؟

الكولونيل: هذا البلد يتجه مباشرة نحو الجحيم.

يقرع جرس الباب. ينظر الكولونيل وبربارة إلى بعضهما باضطراب.

الكولونيل: هل تتوقعين أحداً؟

بربارة: كلا. (تفكر) كلا.

يتجه الكولونيل نحو غرفة الجلوس وقد بدا مزهواً بنفسه.

داخلي: منزل فيتس - الردهة - بعد برهة من الزمن.

يفتح الكولونيل الباب الأمامي، فيظهر شخصان يحملان اسم «جيم».

جيم١: مرحباً.

جيم٢: مرحباً بكم في الجوار.

يحمل جيم١ سلة مليئة بالأزهار والخضروات وعلبة صغيرة من الكرتون مربوطة بخيوط النخيل.

جيم١: مجرد شيء بسيط من حديقتنا.

جيم٢: باستثناء المعجنات. فقد أحضرناها من محل فلاسي.

جيم١: إنها طازجة جداً. تسقطها في الماء فتحصل على ما تريد.

يحملق الكولونيل بهما بريبة.

جيم١ (يمد يده): جيم أولميير. المنزل الثالث في الشارع. مرحباً بك في الجوار.

الكولونيل (مصافحاً): كولونيل فرانك فيتس من بحرية الولايات المتحدة الأميركية.

جيم١: تشرفنا بمقابلتك. وهذا شريكي....

جيم٢ (ماداً يده): جيم بيركلي، ولكنهم يدعونني جي.بي.

الكولونيل: لندخل في صلب الموضوع، ممكن؟ ماذا تبيعون أيها الشباب؟

جيم٢ (بعد ضربة موسيقى): لا شيء. أردنا فقط أن نحيي جيراننا الجدد.

الكولونيل: حسناً، حسناً، حسناً. ولكنك قلت أنكما شريكان. إذاً ما هو عملكما؟

ينظر الاثنان إلى بعضهما بعضاً ثم يتطلعان إلى الكولونيل.

جيم١: حسناً. إنه مفوض ضرائب.

جيم٢: وهو أخصائي تخدير.

ينظر الكولونيل إليهما، مرتبكاً. ثم ينتبه للأمر.

داخلي: سيارة الكولونيل الفورد اكسبلورر - بعد فترة وجيزة.

يقود الكولونيل السيارة محدقاً بالطريق الممتد أمامه. في المقعد المجاور يجلس ريكي، يستعمل آلة حاسبة ويسجل أرقاماً في كراسته.

الكولونيل: كيف تستطيع هذه العصبة من البشر أن تتصرف بمثل هذه الصفاقة علناً؟ كيف يمكنها أن تكون بلا حياء هكذا؟

ريكي: هذا هو الموضوع يا والدي، إنهم لا يشعرون أن هذا الأمر يستدعي الخجل عند ممارسته.

ينظر الكولونيل إلى ريكي بحدة.

الكولونيل: حسناً. ولكنه كذلك.

تسمع ضربة موسيقية بينما يتابع ريكي حساباته قبل أن يدرك أنه يتوقع منه أن يعطي إجابة ما.

ريكي: نعم. أنت على حق.

تتوهج عينا الكولونيل غضباً.

الكولونيل: لا تسترضني وكأنني والدتك أيها الفتى.

يتنهد ريكي ثم ينظر إلى والده.

ريكي: سامحني يا سيدي لأنني تكلمت معك بهذه الصراحة، ولكن هذه الحثالة تجعلني أشعر وكأنني أتقيأ أحشائي اللعينة.

يرتبك الكولونيل ولكنه يتماسك بسرعة.

الكولونيل: وأنا كذلك يا بني. وأنا كذلك.

انتهى الإشكال. يعود ريكي إلى حساباته. لقطة مقربة على قلم الرصاص في يده. يجمع عامودين من الأرقام. في عامود «الدخل » يكتب بضربات سريعة قوية: (٢٤,٩٥٠,٠٠ دولاراً).

خارجي: باحة المدرسة - بعد وقت قصير.

تقف جين وأنجيلا مع فتاتين مراهقتين أخريتين.

أنجيلا: إني جادة، لقد أنزل سرواله، وكأنما يطلب منه إرسال التحية.

المراهقة١: شيء فاضح.

أنجيلا: لم يكن شيئاً فاضحاً. كان نوعاً من التنفيس.

المراهقة١: إذاً هل مارستِ الجنس معه؟

أنجيلا: طبعاً فعلت. إنه حقاً مصور فوتوغرافي شهير؟ يصور لمجلة «هي» بشكل دائم، ومن الغباء المطلق أن أخذله.

المراهقة٢: أنتِ عاهرة بكل معنى الكلمة.
أنجيلا: اسمعي. هكذا هي حقيقة الامور. أنتِ التي لا تعرفين ذلك لأنكِ فتاة مدللة من سكان الضواحي.
المراهقة٢: وأنتِ كذلك. لقد كنتِ في السابعة عشرة مرة واحدة فقط، وكنتِ تبدين سمينة. فأرجو ألا تتصرفي وكأنكِ كريستي تورلينجتن.
تبتعد الفتاتان المراهقتان عن جين وأنجيلا.
أنجيلا (تنادي): أيتها الحقيرة!
(ثم)
لقد سئمت الناس الذين يسقطون مخاوفهم علي.
تتوقف سيارة الكولونيل الفورد اكسبلورر ويخرج ريكي.
جين: يا إلهي. هذا هو الشاب المجنون الذي صورني ليلة البارحة.
أنجيلا: هو؟ جين، غير ممكن. إنه مجنون تماماً.
جين: هل تعرفينه؟
أنجيلا: نعم. كنا معاً في نفس مجموعة الغذاء عندما كنت في الصف التاسع. وكان دائماً يتفوه بأكثر الأمور غرابة. وبعد فترة لم أعد أراه وكأنه اختفى. أخبرتني كوني كارديللو لاحقاً أن أهله اضطروا إلى إدخاله مصحة عقلية.
جين: لماذا؟ ماذا فعل؟
أنجيلا: ماذا تعنين؟
جين: لا يمكن أن توضعي في مصحة لمجرد تفوهكِ بأشياء غريبة.
تحملق أنجيلا بجين، ثم تتسع فتحة فمها لتتحول إلى ابتسامة.
أنجيلا: أيتها الفاسقة. أنتِ معجبة به.
جين: ماذا؟ أرجوكِ.
أنجيلا: كنتِ تدافعين عنه! أنتِ تحبينه. تريدين أن تنجبي عشرة آلاف طفل منه.
جين: اخرسي.
تجد جين ريكي منتصباً فجأة أمامها.
ريكي: مرحباً، أدعى ريكي. انتقلت مؤخراً إلى المنزل المجاور لمنزلكِ.
جين: أعرف ذلك. وأذكر تسللك الليلة الفائتة لتصورني؟
ريكي: لم أقصد إخافتكِ. إنني أعتقد فقط أنكِ مثيرة.
تنظر أنجيلا بعينين واسعتين إلى جين التي تتجاهل نظراتها.
جين: شكراً، ولكنني لست بحاجة إلى إنسان مسكون نفسياً بي.
ريكي: أنا لست مسكوناً بكِ. أنا مجرد إنسان فضولي.
ينظر إليها نظرة متفحصة فيما تستكشف عيناه داخل عينيها.
تضطرب جين وتنظر بعيداً. يبتسم ريكي وينسحب.
أنجيلا: يا له من إنسان غريب. ولماذا يلبس كبائعي الكتاب المقدس؟
جين: إنه يبدو واثقاً من نفسه. وهذا أمر لا يمكن أن يكون حقيقياً.
أنجيلا: أنا لا أصدقه. أعني، إنه حتى لم ينظر إلي ولو مرة واحدة.
داخلي: منزل فيتس - غرفة جلوس - نفس الليلة.
لقطة مقربة على شاشة تلفزيون: «أبطال هوجان» في برنامج «نيك ليلا». يجلس الكولونيل وباربرا على مقعد يشاهدان التلفزيون. يبتسم الكولونيل مستمتعاً بالعرض؛ باربرا تحدق فحسب. يقهقه الكولونيل لأحدى النكات فيروعها. نسمع صوت باب يفتح في مكان آخر من المنزل، ويدخل ريكي.
ريكي: مرحباً.
يجلس على المقعد بالقرب من والديه، ويشاهد التلفيزيون معهما.
تختفي ابتسامة الكولونيل تدريجياً.
باربرا (دون سابق إنذار): أنا آسفة، ماذا؟
ريكي: أماه. لم يتفوه أحد بشيء.
باربرا: آه، أنا آسفة.
يحدق ثلاثتهم في التلفزيون كغرباء في مطار.
داخلي: قاعة الرقص في فندق - ليلاً.
نسمع موسيقى داخل غرفة مكتظة بأناس يتكلمون دفعة واحدة، فيما يدخل ليستر وكارولين صالة الرقص في الفندق. نتابعهما فيما هما يمران بلافتة تقول: «مجموعة روكويل الكبرى لبيع العقارات».
كارولين: كل واحد هنا مع زوجته أو مع رفيقته الحميمة. كيف يبدو منظري لو أنني ظهرت منفردة بدون رفيق؟
ليستر: لا بأس. ينتهي بكِ المطاف دائماً وقد تجاهلتني وانطلقتِ بعيداً.
داخل قاعة الرقص يقف خبراء العقارات جماعات يرتدون أحسن الثياب، يتبادلون أطراف الحديث فيما يقوم الخدم بتقديم المشهيات.
كارولين: اصغي إلي الآن. هذا عمل مهم نقوم به. وكما تعلم فعملي هو أن أبيع صورة. وجزء من مهمتي أن أعيش هذه الصورة.
ليستر: قولي ما تريدين قوله ووفري علي سماع دعاياتك.
كارولين (ترى شخصاً معيناً): مرحباً شيرلي! (تخاطب ليستر) اسمع، رجاءً اسدِ لي معروفاً وحاول أن تمثل دور السعيد هذا المساء؟

ليستر (مبتسماً ابتسامة غبية): أنا سعيد، يا حبيبتي.
ينقبض فكا كارولين ثم:
كارولين (ترى شخصاً معيناً): أوه! بودي!
تجر ليستر نحو رجل فضي الشعر وزوجته التي تصغره بكثير. نتعرف إلى الرجل على أنه «بودي كاين»، ملك بيع العقارات.
كارولين (تهز يد بودي): بودي! بودي! مرحباً! أنا سعيدة لرؤيتك ثانية.
بودي: سعدت برؤيتك أيضاً يا كاثرين.
كارولين: كارولين.
بودي: كارولين، طبعاً. كيف حالك؟
كارولين: جيدة، شكراً لك. (مخاطبة زوجته) مرحباً، كريستي.
كريستي: مرحباً.
كارولين: زوجي، ليستر.
بودي (مصافحاً ليستر): يسعدني لقاؤك.
ليستر: آه، لقد التقينا من قبل فعلاً. كان هذا في العام الماضي، أو مناسبة الميلاد تلك في فندق شيراتون.
بودي: آه، نعم.
ليستر: لا بأس. فأنا أيضاً لا أذكر نفسي.
يضحك بصوت مرتفع نسبياً. تلتحق بهم كارولين مسرعة.
كارولين (بمرح مصطنع): عزيزي. لا تكن غريب الأطوار.
تبتسم ابتسامتها الطاغية. انه يعرف هذه الشخصية المسرحية جيداً والتي لم تغظه يوماً كما تفعل الآن.
ليستر: حسناً، يا عزيزتي. لن أتصرف بغرابة.
(وجهه بالقرب من وجهها)
سأكون ما تريدينني أن أكون.
يقبلها – قبلة ناعمة، دافئة تعبر بوضوح عن الجنس – ثم يدير وجهه ويبتسم بسخرية ...
ليستر: علاقتنا صحية للغاية.
بودي: أرى ذلك.
تتجمد ابتسامة كارولين على وجهها.
ليستر: حسناً. لا أعرف شيئاً عنكِ، ولكنني بحاجة إلى شراب.
يسير مبتعداً. كارولين، بودي وكريستي يراقبونه فيما يبتعد.
داخلي: قاعة رقص الفندق – بعد بضع دقائق.
يقف ليستر على البار. يصب الساقي له كأساً.
ليستر: واه. ضع المزيد هنا أيها الكاوبوي.
يمتثل الساقي. يأخذ ليستر شرابه ويستدير مواجهاً مركز الغرفة. (المشهد من منظوره): كارولين تتحدث إلى بودي وكريستي.

هاهي تنطلق: مبتسمة، حركاتها مرسومة، تقهقه عالياً لنكاتهما. يهز ليستر رأسه. يقترب ريكي منه وهو يرتدي ملابس الساقي ويحمل صينية أقداح فارغة.
ريكي: عفواً. أنت تسكن في ممر روين هود؟ المنزل ذو الباب الأحمر؟
ليستر (متشككاً): نعم.
ريكي: أنا ريكي فيتس. وانتقلت لتوي إلى المنزل المجاور لك.
ليستر: أوه، مرحباً ريكي فيتس. أنا ليستر بيرنهام.
ريكي: مرحباً، ليستر بيرنهام.
ضربة. ينظر ليستر بعيداً متفحصاً الجموع بدقة، ثم يزدرد باقي شرابه دفعة واحدة. ريكي يقف هناك، يراقبه. أخيراً يستدير ليستر نحو ريكي: ماذا يريد هذا الفتى؟
ريكي: هل ترغب في المؤانسة؟
ليستر: عفواً؟
ريكي: هل أنت صاحب مزاج؟
تاخذ ليستر المفاجأة ويُستثار فوراً.
داخلي: قاعة رقص الفندق – بعد بضع دقائق.
ينهمك كارولين وبودي في مناقشات عميقة. تتجول كريستي بعيداً. كارولين في حالة عصبية؛ يبدو بودي مستمتعاً.
كارولين: أتدري؟ لربما ما كنت لأخبرك بذلك لو أنني لم أكن منتشية قليلاً، ولكني أرهبك تماماً. أعني أن مؤسستك، بلا حسد، هي بمثابة رولزرويس مؤسسات العقار المحلية، وسجل مبيعاتك الشخصي مرعب. أتدري، يسعدني جداً أن أجلس معك واستشف طريقة تفكيرك، إذا رغبت يوماً بذلك. تقنياً، أعتبر نفسي «المنافس لك» ولكن ... هيه، فأنا لا أمتدح نفسي إذ اعتبرني في معسكر واحد معك.
بودي: لكم يسعدني ذلك.
كارولين (مندهشة): حقاً؟
بودي: تماماً. اتصلي بسكرتيرتي ودعيها تحجز لنا موعداً على الغذاء.
كارولين: سأفعل ذلك. شكراً.
يتطلعان إلى بعضهما البعض لبرهة، ثم يحولان نظرهما بعيداً. هذا الموقف مفعم باحتمالات شتى وكلاهما يعرف ذلك.
خارجي: فندق – بعد قليل.
يقف ريكي وليستر يدخنان اللفافات خلف مدخل خدمات الفندق بالقرب من مقلب النفايات.
ليستر: هل رأيت مرة ذلك الفيلم الذي يسير فيه الجسد حول

المكان حاملاً رأسه بين يديه؟ ومن ثم يقع الرأس على ذلك الطفل؟

ريكي: «Re-Animator» المنشط.

يفتح باب الخدمات فجأة، ويظهر رئيس الخدم في بذلة رخيصة. يصوب نظراته إليهما. يخفي ريكي اللفافة.

رئيس الخدم (إلى ريكي): انظر. أنا لا أدفع لك أجراً لكي ... (ينظر إلى ليستر مرتاباً)

تفعل ما تفعله هنا في الخارج.

ريكي: حسناً. إذن لا تدفع لي.

رئيس الخدم: عفواً؟

ريكي: لقد تركت العمل. فلا تدفع لي إذن. والآن اتركني لحالي.

رئيس الخدم: أيها الغبي.

يتجه ثانية إلى الداخل. ينظر ليستر إلى ريكي الذي يهز كتفيه.

ليستر: أعتقد أنك قد أصبحت الآن بطلي الشخصي.

(ثم)

ألا يجعلك هذا عصبياً، أن تترك عملك، هكذا؟ حسناً، أعتقد أنك الآن تجاوزت ماذا؟ السادسة عشرة؟

ريكي: الثامنة عشرة (ثم)

أنا أقوم بهذه الأعمال التافهة كغطاء. لدي مصادر دخل أخرى. ولكن والدي يخفف تدخله في حياتي عندما أتظاهر بأنني مواطن شاب يقف على قدميه ويملك عملاً محترماً.

كارولين (بعيداً عن مركز الصورة) ليستر؟

تقف كارولين في مدخل الخدمات.

يخفي ليستر لفافته بسرعة خلف ظهره.

كارولين: ماذا تفعل؟

ليستر: عزيزتي، هذا ... (يضحك)

ريكي فيتس. هذا ريكي فيتس.

ريكي: أنا ريكي فيتس، انتقلت حديثاً إلى المنزل المجاور لمنزلكم. أدرس في نفس المدرسة التي تدرس فيها ابنتك.

ليستر: مع جين؟ حقاً؟

ريكي: نعم. جين.

كارولين: مرحباً. (ثم مخاطبة ليستر)

أنا جاهزة للذهاب. سألقاك في الخارج.

تتجه إلى الداخل ثانية.

ليستر: أوه، أوه. إنني في ورطة. سعدت بلقائك يا ريكي فيتس. شكراً على، ذلك الشيء.

ريكي: في كل وقت.

يتجه ليستر إلى الداخل.

ريكي (منادياً إياه): ليستر. إذا أردت المزيد فأنت تعرف مكان سكني.

داخلي: منزل بيرنهام – غرفة الجلوس – بعد قليل.

تشاهد جين وأنجيلا التلفزيون. نسمع صوت الباب الخلفي يُفتح.

جين: أوه، اللعنة. لقد عادا إلى المنزل. لنصعد بسرعة إلى غرفتي.

تغلق جين التلفزيون.

أنجيلا: يجب أن أحيي والدك.

(بعيداً عن نظرات جين)

لا أريد أن أكون فظة.

تسير باتجاه المطبخ. لا يعجب ذلك جين.

داخلي: منزل برنهام – المطبخ – المشهد مستمر.

يدخل ليستر ويفتح الثلاجة.

أنجيلا (بعيداً عن مركز الصورة): بذلة جميلة.

يلتفت ويتسمر فوراً على المشهد التالي:

(المشهد من منظوره) تنحني أنجيلا على نضد المطبخ فيتطاير شعرها.

أنجيلا: تبدو في حالة جيدة يا سيد بيرنهام.

تتجه نحوه.

عندما رأيتك المرة الماضية كنت مجهداً.

(يلتقط نظرها شيئاً) أوه، هل هذه بيرة أعشاب؟

تمد يدها داخل الثلاجة لتتناول إحدى الزجاجات. فيما تفعل ذلك تتحرك لتضع يدها الأخرى، وكأنما عفوياً، على كتف ليستر. يرى يدها قادمة. كل شيء يبطئ، وتتلاشى كل الأصوات.

لقطة مقربة جداً على يدها وهي تلمس كتفه بخفة (وبحركة بطيئة). نسمع فقط الصوت المجسم لأصابعها فيما هي تحك قماش بذلته وصداه الفارغ غير الطبيعي ...

(عودة إلى الزمن الواقعي) تمسك زجاجة البيرة وتبتسم له (لقطة مقربة) على ليستر: عيناه تضيقان قليلاً ثم: يحتضن وجهها براحتيه ويقبلها. تبدو مندهشة، ولكنها لا تقاوم فيما هو يشدها نحوه بقوة ملحوظة. يكبح القبلة فجأة وينظر إليها برهبة، ثم يعود فيمسكها ويلمس شفتيه. تتسع عيناه فيما هو يخرج ورقة تويج الورد من فمه مباشرة قبل أن يُقطع المشهد على:

أنجيلا عادت ووقفت أمام النضد، تحتسي بيرة الأعشاب. يقف ليستر عند الثلاجة يحملق بها غارقاً في أحلامه.

أنجيلا: إنني أحب بيرة الأعشاب، وأنت؟

تقف جين تراقب من الممر المؤدي إلى غرفة المعيشة وهي تشعر كالغريبة في منزلها. تدخل كارولين من غرفة الطعام. يشد ليستر نفسه خارجا آخذاً زجاجة بيرة الأعشاب من الثلاجة.

جين: أماه، هل تذكرين أنجيلا؟

كارولين (إحدى ابتساماتها التي تستخدمها في البيع): نعم، بالطبع.

جين: نسيت أن أخبرك أنها ستمضي الليل معنا، هل هذا ممكن؟

ليستر: حتماً.

يتناول رشفة من البيرة تخطئ مسارها فيأخذ بالسعال بعنف.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - وقت متأخر من تلك الليلة.

تستلقي أنجيلا على السرير بثيابها الداخلية تقرأ إحدى المجلات. ترتدي جين قميصاً فضفاضاً وتلعب لعبة فيديو على الحاسوب الخاص بها.

جين: أنا آسفة بشان والدي.

أنجيلا: لا تتأسفي. أعتقد أن الموضوع مضحك.

جين: نعم. فبالنسبة لكِ هو مجرد رجل آخر يريد أن يقفز على عظامك. ولكن بالنسبة لي ... فإن بقاءه حياً يحرجني.

أنجيلا: إن والدتكِ هي التي تدعو للإحراج. يا لها من مزيفة.

تحدق جين بأنجيلا بانزعاج.

أنجيلا: والدك في الحقيقة شخص لطيف.

جين: اخرسي.

داخلي:منزل بيرنهام - ممر القاعة - المشهد مستمر.

ما زال ليستر مرتدياً بذلته، يقف خارج غرفة جين وأذنه على الباب، لا يصدق ما يسمع.

أنجيلا (بعيداً عن مركز الصورة): إنه كذلك. لو أنه حسن قليلاً من جسده لأصبح مثيراً.

داخلي:منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر.

جين: اخرسي.

أنجيلا: أوه، اسمعي. كأنكِ لم تختلسي نظرة واحدة إليه وهو في ملابسه الداخلية؟ .

جين: إنكِ تغضبينني بشدة الآن.

أنجيلا (مستمتعة تماماً بهذا): لو أنه بنى صدره وذراعيه بناء رياضياً. لضاجعته.

تغطي جين أذنيها وتبدأ في الغناء لتطمس كلام أنجيلا ...

داخلي: منزل بيرنهام - ممر القاعة - المشهد مستمر.

مازال ليستر ينصت. يبدو وكأنه على وشك الإنفجار.

أنجيلا (بعيداً عن مركز اللقطة - تضحك): سوف أفعل! سوف أداعب المنطقة الحساسة من جسد والدك، إلى أن تدور عيناه إلى الخلف في رأسه!

(ثم)

ما هذا الصوت، جين؟

تتوقف جين عن الغناء.

أنجيلا (بعيداً عن مركز اللقطة): أقسم أنني سمعت شيئاً.

يذعر ليستر فيهرول إلى آخر القاعة.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - المشهد مستمر.

جين: نعم، إنه صوتكِ أنتِ وقد كنتِ كالخنزير الضخم المُقرف.

أنجيلا: أنا جادة.

تسمع صوت نقر حاد كصوت نقر قطعة نقود على الزجاج.

أنجيلا: هل ترين؟

تجتاز أنجيلا الغرفة باتجاه النافذة وتنظر إلى الخارج.

أنجيلا (ترى شيئاً): يا إلهي. جين.

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

نرى أنجيلا تقف عند النافذة مرتدية ملابسها الداخلية تنظر إلى أسفل نحونا. تنضم جين إليها وتفقد أعصابها فوراً عندما ترى (المشهد من منظورهما): عند مدخل سيارات منزل بيرنهام كُتبت كلمة «جين» بأحرف نارية.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - المشهد مستمر.

أنجيلا: إنه ذلك المخرف القاطن في المنزل المجاور. جين، ماذا لو كان يعبدك؟ ماذا لو كان يقيم مزاراً مليئاً بصورك ومحاطاً برؤوس أموات وأمور من هذا القبيل؟

جين: اللعنة. أراهنك أنه الآن يلتقط صورنا.

أنجيلا (مستثارة) حقاً؟

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

على الفيديو: نحن على الجانب الآخر مقابل نافذة جين ننظر إلى الداخل.

تحاول جين إسدال الستارة ولكن أنجيلا تمنعها. تتراجع جين نحو الغرفة مستاءة. تتركز لقطة الزووم على جين، رغم أن أنجيلا هي التي تقف بمحاذاة الشباك. نحن، بوضوح، غير مهتمين بأمر أنجيلا.

تستمر لقطة الزووم، بحثاً عن جين التي اختفت. أخيراً تستقر على مرآة التجميل التي نشاهد فيها انعكاساً لجين وقد عادت للجلوس، وهي تبتسم، إلى الحاسوب الخاص بها. ثم فجأة تسدل الستائر وتختفي.

داخلي: **منزل فيتس – غرفة نوم ريكي – المشهد مستمر.**

يجلس ريكي في الظلام يحمل كاميرته الديجيتال ويصور على الفيديو. يخفض الكاميرا ويبتسم... ثم يلفت انتباهه شيء في الأسفل. ينحني خارج الشباك ليرى المشهد بصورة أفضل:

خارجي: **منزل بيرنهام – المرآب – المشهد مستمر.**

(المشهد من منظور ريكي): عبر نافذة على جانب باب المرآب الخاص ببيرنهام، نرى ليستر ما زال مرتدياً بذلته يبحث بين أرفف الحائط الخلفي.

داخلي: **منزل بيرنهام – المرآب – المشهد مستمر.**

يبحث ليستر بين الأمتعة الموجودة على الأرفف عن شيء هام وكأنما حياته نفسها تتوقف عليه.

ليستر: اللعنة! اللعنة!

يرمي جانباً الكتب السنوية للكليات، مضرب كرة، صناديق من مجلات قديمة، صندوق معدات سيارة جيب، كومة من الأسطوانات القديمة ... أخيراً يشرق وجهه عندما يجد: زوجاً من الأثقال اليدوية يبدو واضحاً أنه لم يُستعمل منذ عدة سنوات.

يخلع ليستر سترته وربطة عنقه ويفك أزرار قميصه. يتطلع حوله فيرى انعكاس صورته على زجاج النافذة فيما هو يخلع قميصه، ثم القميص الداخلي. ينظر إلى نفسه نظرة نقدية: إن أنجيلا على حق، فهو لا يبدو مترهلاً. مجرد بضع أوقيات حول وسطه، وهذا ليس شيئاً صعباً. يخلع حذاءه، ويأخذ في تنحية سرواله.

داخلي: منزل فيتس – غرفة نوم ريكي – المشهد مستمر.

يحمل ريكي كاميرته الديجيتال ويبدأ في التصوير على الفيديو.

خارجي: **منزل بيرنهام – المرآب – المشهد مستمر.**

(المشهد من منظور ريكي على الفيديو): عبر نافذة على جانب مرآب سيارات عائلة بيرنهام، نرى ليستر وقد خلع سرواله ولباسه الداخلي. وبعد أن أصبح عارياً سوى من جوربه الأسود، حمل الأثقال وبدأ يرفعها فيما هو يراقب انعكاس صورته على النافذة.

داخلي: **منزل فيتس – غرفة نوم ريكي – المشهد مستمر.**

يقف ريكي على النافذة وهو يصور بكاميرا الفيديو.

ريكي: مرحباً بكم في أغرب محل فيديو في أميركا.

فجأة، نسمع أحدهم يحاول أن يفتح باباً مغلقاً.

الكولونيل (بعيداً عن مركز الصورة): ريكي!

يتحرك ريكي بسرعة، ويسدل الستائر ويدير مفتاح النور. غرفته مركز للتقنيات الرفيعة المستوى. يزدحم مكتبه بالحاسوب مجهز بملتيميديا، وستيريو ضخم وتجهيزات فيديو تملأ الأرفف، هذا بالإضافة إلى مئات الأسطوانات. هنالك تجهيزات في هذه الغرفة بما يقارب العشرين ألف دولار.

ريكي: سأحضر حالاً يا أبتاه.

الكولونيل (بعيداً عن مركز الصورة): تعلم أنني لا أحب الأبواب المغلقة في منزلي.

يفتح ريكي الباب. يقف الكولونيل في الخارج يتفحصه بنظراته.

ريكي: أنا آسف، ربما أغلقته عرضاً. ماذا تريد؟

يخرج الكولونيل كأساً بلاستيكية صغيرة ذات غطاء.

الكولونيل: أريد عينة من البول.

ريكي: يا للهول. لقد مضى ستة أشهر من الزمن. هل أستطيع إعطاءك إياها في الصباح؟ لقد تبولت لتوي.

الكولونيل: طبعاً، أظن ذلك. (ضربة نشاز)

يختفي متجهاً إلى القاعة. يبتسم ريكي، يغلق بابه ثم يقفله. يضع الكأس البلاستيكية على الرف، ثم يتجه نحو ثلاجة صغيرة في زاوية غرفته ويتناول من بيت الثلج علبة بلاستيكية بحجم الكأس مليئة ببول قديم متجمد. يضعها على طبق صغير ويتركها لتذوب خلال الليل.

داخلي: منزل بيرنهام – غرفة النوم الرئيسية – بعد زمن في نفس الليلة.

تتمدد كارولين نائمة. ليستر مستيقظ يحدق في السقف. بعد لحظات، ينهض، محاولاً عدم إزعاج كارولين، ويتجه نحو الحمام.

داخلي: **منزل بيرنهام – الحمام الرئيسي – المشهد مستمر.**

يدخل ليستر ويدير مفتاح النور. الغرفة مليئة بالبخار. ليستر ينظر حوله، مرتبكاً. ثم يركز على: (المشهد من منظوره): على الجانب الآخر قبالتنا نجد أنجيلا في حوض الاستحمام. تبتسم مومئةً لنا بإغراء. نقترب منها. أوراق تويج الورد تطوف على سطح الماء مظللة جسدها العاري.

أنجيلا: كنت أنتظرك.

يركع ليستر أمام حوض الاستحمام كأنه رجل في كنيسة.

أنجيلا: كنت تحاول جاهداً، أليس كذلك؟ أستطيع أن أرى هذا.

تحني ظهرها وتنظر إليه بإثارة.

أنجيلا: كنت آمل أن تساعدني على الاستحمام ... أنا قذرة جداً جداً.

ينظر ليستر إليها بصرامة، ثم يترك يده تنزلق ببطء في الماء بين ساقيها. تتسع عيناها وتميل برأسها إلى الخلف ... ثم يُقطع المشهد فجأة على:

داخلي: **منزل بيرنهام – غرفة النوم الرئيسية – المشهد مستمر.**

لقطة مقربة لكارولين وقد اتسعت عيناها، تصغي إلى إيقاع يد ليستر فيما هو يمارس العادة السرية تحت الغطاء. تقفز من مكانها وتواجهه.

كارولين: ماذا تفعل؟

(ضربة موسيقية).

ليستر: لا شيء.

تضيء كارولين نور السرير الجانبي.

كارولين: كنت تمارس العادة السرية.

ليستر: لم أكن أفعل ذلك.

كارولين: نعم، كنت تفعل ذلك.

يستدير نحوها، محاولاً أن يبدو بمظهر البريء، ثم يستسلم.

ليستر: حسناً، إذاً أطلقي النار علي... كنت أمارس العادة السرية.

تنهض كارولين من السرير، مستفزة.

يضحك ليستر.

ليستر: هذا صحيح. كنت أحلق الجزرة. أقول مرحباً لوحشي.

كارولين: هذا شيء مقرف.

ليستر: حسناً، أرجو المعذرة، ولكنني ما زلت أملك دماً يتدفق في عروقي.

كارولين: وكذلك أنا!

ليستر: حقاً؟ أنا الوحيد الذي ما زلت أفعل شيئاً تجاه هذا الأمر.

كارولين: ليستر. أرفض أن أعيش هكذا. ليس هذا بزواج.

ليستر: لم يعد هذا زواجاً منذ سنين. ولكنك كنتِ سعيدة طالما كان فمي مغلقاً. حسناً، هل تعلمين؟ لقد تغيرت... وكياني الجديد يخض نفسه عندما أكون مستثاراً، إذ من الواضح أنه لن يجد عندك أية مساعدة في هذا الشأن.

كارولين: أوه، فهمت. هل تعتقد أنك الوحيد الذي يعاني الكبت الجنسي؟

ليستر: ألستِ كذلك؟ حسناً إذاً، تعالي يا حبيبتي! أنا جاهز.

كارولين (غاضبة): لا تعاملني بفظاظة أيها السيد وإلا فسوف أطلب الطلاق بسرعة تجعل رأسك تدور!

ليستر: على أي أساس؟ أنا لست سكيراً، لا أضاجع نساء أخريات، لا أعاملك معاملة سيئة، لا أضربك بتاتاً، ولا حتى حاولت ملامستك عندما أوضحتِ بجلاء مدى اعتقادك بلا جدوى وجودي. ولكن، لقد ساندتك، عندما حصلت على رخصتك. وبعض الناس يعتقد أن هذا مبرر كافٍ لأحصل على نصف دخلك.

تغرق في المقعد مذهولةً. من الواضح أنه يعرف تماماً نقاط ضعفها. إنه يرى ذلك ويحبه؛ شعور جميل أن ينتصر الإنسان ولو من باب التغيير. يلتف حول نفسه تحت الغطاء سعيداً راضياً.

ليستر: اطفئي النور عندما تأتين إلى السرير، أيمكنك ذلك؟

لقطة مقربة على ليستر وهو يبتسم.

خارجي: ممر روبن هود - الصباح الباكر.

نطير عالياً فوق الضاحية، نرى في الأسفلَ الرجلين المدعوين جيم فيما هما يمارسان رياضة الجري. نقترب منهما بثبات.

ليستر: إنه لشيء عظيم أن تدرك أنك ما زلت قادراً على مفاجأة نفسك. يجعلك هذا الأمر تتساءل عن الأشياء الأخرى التي كان باستطاعتك القيام بها ولكنك نسيتها.

خارجي: ممر روبن هود - المشهد مستمر.

نحن الآن على مستوى الطريق، نتابع الثنائي جيم.

ليستر: مرحباً! أيها الأخوان!

فيما يواصلان الجري، يلتفت الثنائي جيم إلى الخلف بتناسق تام بينما ينضم ليستر إلى المشهد مرتدياً قميص رياضة فضفاضاً وسروالا قديماً قد خبا لونه. يبطئ الاثنان حتى يلتحق بهما، ثم يتابع الثلاثة الركض في ضوء الصباح الباكر.

جيم٢: ليستر، لم أكن أعرف أنك تمارس رياضة الجري.

ليستر (لاهثاً): حسناً، لقد بدأت الآن.

جيم٢: حسناً فعلت.

ليستر: ظننت أنكما قد تستطيعان إعطائي بعض التوجيهات. أنا بحاجة إلى الإسراع في إعادة تأهيل جسدي.

جيم١: حسناً. هل أنت تطمح فقط إلى تخفيف الوزن، أم أنك ترغب في زيادة قوتك ومرونتك أيضاً؟

ليستر: أريد أن أبدو بشكل لائق وأنا عارٍ.

خارجي: منزل فيتس - بعد فترة وجيزة.

يغسل الكولونيل سيارته الفورد إكسبلورر مقرفصاً يحف مصد السيارة، عندما يلتقط نظره شيئاً. (من وجهة نظره): يجري ليستر في الشارع مع الثنائي جيم. يقف الكولونيل مقطباً حاجبيه بينما يخرج ريكي من المنزل يحمل عينة البول.

الكولونيل: ما هذه؟ المسيرة المظفرة للشاذين اللعينين؟

ينفصل ليستر عن الثنائي جيم، ويقفز نحو ريكي والكولونيل متقطع الأنفاس. يمسك بركبته وينحني لاهثاً.

ليستر: اسمع! أنت! يا ريكي!

(مشيراً إلى الثنائي جيم)

تكاد حياتي كلها أن تتلاشى بينما لا يكاد هؤلاء الاثنان يتفصدان قطرة عرق واحدة.

يضحك ويمد يده نحو الكولونيل.

ليستر: آسف، مرحباً. ليستر بيرنهام! أسكن في المنزل المجاور. لم نلتق بعد.

الكولونيل (مصافحاً إياه): الكولونيل فرانك فيتس، فيلق البحرية الأمريكية.

ليستر: شيء رائع. مرحباً بك في الجوار يا سيدي.

يحيي الكولونيل بكل وداعة، مبتسماً بسخرية.

ولكن الكولونيل لا يعتقد أن في الأمر شيئاً مضحكاً.

(ضربة موسيقية نشاز).

ليستر: إذاً، يا ريكي. كنت أفكر بـ ... أوه ... كنت أريد ... الفيلم الذي تكلمنا عنه ...

ريكي (بسرعة): «Re-Animator» المنشط.

ليستر: نعم، نعم!

ريكي: تريد أن تستعيره؟

(وقبل أن يجيب ليستر)

حسناً. إنه فوق في غرفتي. تعال...

يتجه نحو المنزل. يلوح ليستر بيده للكولونيل، ثم يتبعه. يراقبهما الكولونيل وهما يذهبان وقد أظلمت عيناه.

داخلي: **منزل فيتس – غرفة نوم ريكي – بعد فترة من الزمن.**

يدخل ريكي ويتبعه ليستر.

ريكي: هل تستطيع الإمساك بهذه لثانية؟

ليستر: طبعاً.

يعطي ليستر عينة البول، ثم يقفل الباب.

ريكي: لا أعتقد أن والدي سيحاول الدخول عندما يكون هنا شخص آخر. ولكنني لا أستطيع الجزم بذلك.

يتجه ريكي نحو مكتب في الغرفة ويفتح أحد الأدراج. يخرج ثياباً ويكدسها على سريره.

ليستر (مشيراً إلى عينة البول): ما هذا؟

ريكي: بول. علي أن أفحص بولي كل ستة أشهر لأتأكد من خلوه من المخدرات.

ليستر: هل تمزح؟ ولكنك دخنت معي الليلة الماضية.

ريكي: إنه ليس البول الخاص بي. إحدى عملائي ممرضة في عيادة طبيب أطفال. عقدت معها اتفاقاً بأن تمدني ببول نظيف.

يلتقط ليستر غطاء اسطوانة من على الرف، ويتفحصه ملياً.

ليستر: هل تحب «بنك فلويد»؟

ريكي: أحب الكثير من الموسيقى.

ليستر: أيها الرجل، لم أستمع إلى هذه المجموعة منذ سنوات.

يهز رأسه، ثم يضع غطاء الأسطوانة جانباً. بعد أن يفرغ ريكي الدرج، يزيل قاعدة مزيفة فتظهر صفوف متراصة من الماريجوانا معبأة بإتقان في أكياس محكمة الإغلاق.

ريكي: كم تريد؟

ليستر: لا أدري. لقد مضى زمن طويل. ما هو سعر الأونصة؟

ريكي (يخرج كيساً): حسناً، هذا نوع محترم. وهو بثلاثمائة.

ليستر: ياه!

ريكي (يخرج كيساً آخر): ولكن هذا النوع اللعين هو أغلى أنواع الصنف. إنه يدعى جي-١٣. صنعته الحكومة الأمريكية طبقاً لعلم الوراثة. فعال جداً. يجلو مزاج الإنسان برقة ولا يعرضه للهلوسة.

ليستر: هل هذا ما تناولناه الليلة الفائتة؟

ريكي: هذا هو الذي أتناوله باستمرار.

ليستر: ما ثمنه؟

ريكي: ألفي دولار.

ليستر: يا إلهي. لقد تبدلت الأشياء منذ سنة ١٩٧٣.

ريكي: أنت غير مضطر للدفع الفوري. أعرف أنك محل ثقة.

(ضربة موسيقية)

ليستر: شكراً.

ريكي (يعطيه كيساً): تجد داخله بطاقة تحمل رقم جهاز النداء خاصتي. اتصل بي في أي وقت نهاراً أو ليلاً. ولا أقبل إلا نقداً.

ليستر (متفحصاً الغرفة): حسناً، أعرف الآن كيف استطعت شراء كل هذه التجهيزات. عندما كنت في سنك كنت أوزع الساندويتشات طيلة الصيف كي أتمكن من شراء كمية صغيرة.

ريكي: هذا يستهلك الإنسان.

ليستر: كلا. فلقد كان هذا عظيماً بالفعل. كل ما كان علي القيام به هو الاستمتاع ثم الذهاب إلى الفراش.

(يبتسم)

كانت حياتي كلها ملكا لي.

ريكي: والدي يظن أنني أدفع ثمن كل هذا من أعمالي في إيصال الطعام للزبائن.

(بعيداً عن نظرة ليستر).

لا تقلل أبداً من شأن قوة الرفض.

يبتسم ليستر... هذا الشاب هادئ الأعصاب.

خارجي: منزل بيرنهام – بعد فترة من الوقت.

تمر كارولين أمام شباك المرآب حاملة سلة ورود قُطفت للتو. نسمع من داخل المرآب موسيقى الروك. تتوقف كارولين تستشم الهواء مقطبة الحاجبين. تتطلع عبر النافذة. (المشهد من

منظورها): يستلقي ليستر مرتدياً قميص وسروال رياضة على مقعد جديد لرفع الأثقال، ويؤدي تمارينه.

داخلي: المرآب - المشهد مستمر.

تنبعث موسيقى الروك من جهاز بوم بوكس جديد على الأرض. المرآب الآن في طريقه لأن يصبح صومعة ليستر. مقعد مقعر قبيح ومريح من السبعينيات أُخرج من مخبئه ونُظف. تناثرت فوقه مجلات السيارات القديمة، بينما تكدست عدة سيارة الجيب على طاولة لعب الورق في الجانب الآخر. الأرفف التي كان ليستر قد خلعها في السابق، تم تفكيكها الآن لتخلي المكان لحائط فارغ علق عليه لوح للعبة السهام المريشة. ينهي ليستر تمرينه الأخير متمطياً ثم يضع الأثقال على الرف المخصص لها، وينهض واقفاً. وبينما هو يتنشق نفساً من لفافة، يُفتح باب المرآب فجأة بالتدريج. يتطلع ليستر إلى أعلى شذراً (المشهد من منظوره):

يُفتح الباب فتظهر كارولين توجه نحونا أداة التحكم، وقد انعكست صورتها الظلية على ضوء الشمس المشرقة في الخارج.

ليستر: أووه، الوالدة غاضبة.

كارولين: بحق الجحيم، ماذا تظن أنك فاعل؟

ليستر: ألعاب قوى. سوف أعمل على تقوية عضلاتي، ثم أنتقل بعدئذ لتقوية ظهري.

كارولين: أرى أنك بدأت الآن تدخن اللفافات. أنا سعيدة جداً. أعتقد أن استعمالك مواد المعالجات النفسية المحظورة قانوناً لهو مثال إيجابي جداً تضعه أمام ابنتك لتقتدي به.

ليستر: أنتِ التي تتكلمين، أيتها الإنسانة البلهاء، خالية الإحساس، الجارية أبداً وراء المال.

كارولين (بعدائية): ليستر. أنت تختزن كمية كبيرة من البغضاء.

ليستر: هل تمانعين؟ إنني أحاول القيام بتماريني هنا. (ثم، بشكل إيمائي) إلا إذا كنتِ ترغبين في مشاهدتي.

كارولين: لن تفلت بفعلتك هذه. كن واثقاً من ذلك.

تغادر. ينحني ليستر على المقعد ويلتقط الأثقال.

ليستر (رافعاً الأثقال): هذا. ما. تعتقدين.

داخلي: مكتب براد - نهاراً.

يجلس براد خلف مكتبه، يقرأ وثيقة. يجلس ليستر قبالته مبتسماً.

براد (يقرأ): وظيفتي هي أن أخفي بصورة أساسية ازدرائي للمسؤولين الأغبياء، وأن ألجأ مرة على الأقل في اليوم إلى حمام الرجال لكي أمارس العادة السرية فيما أنا أحلم بحياة لا تكون كجهنم.

(ينظر إلى ليستر)

حسناً، يبدو بوضوح إنك غير مهتم بإنقاذ نفسك.

ليستر (يضحك): براد، لقد كنت لمدة أربعة عشر عاماً أعمل مومساً لصالح صناعة الإعلان. والطريقة الوحيدة لإنقاذ نفسي الآن هي أن أبدأ في إطلاق النار.

براد: أياً كان الأمر، فالإدارة تريدك أن تترك العمل في نهاية هذا اليوم.

ليستر: حسناً، أي نوع من اتفاقات الفصل تعرضه الإدارة علي؟ آخذين بعين الاعتبار المعلومات التي أعرفها عن مدير تحريرنا الذي يشتري الجنس بأموال الشركة.

(ضربة موسيقية)

والذي أنا واثق أنه أمر يهم مصلحة ضرائب الدخل (L.R.S) لأن هذا عملياً يعتبر احتيالاً. وأنا واثق أيضاً أن بعض المعلنين عندنا والصحف المنافسة ترغب في معرفتها أيضاً. هذا بالإضافة إلى زوجة كريج نفسها.

يتنهد براد.

براد: ماذا تريد؟

ليستر: راتب عام كامل مع كافة التأمينات.

براد: هذا لن يحصل.

ليستر: حسناً، ما رأيك فيما لو أثرت تهمة التحرش الجنسي كسبب لتسريحي من الوظيفة؟

يضحك براد.

براد: ضد من؟

ليستر: ضدك أنت.

يتوقف براد عن الضحك.

ليستر: هل تستطيع أن تثبت أنك لم تقدم لي عرضاً بإنقاذ وظيفتي إذا ما سمحت لك بالجنس معي؟

يستقيم براد في جلسته متفحصاً ليستر.

براد: أيها الرجل. أنت إنسان ملتوٍ قذر.

ليستر (واقفاً): كلا. أنا إنسان عادي ليس لدي ما أخسره.

داخلي: مبنى المكتب - بعد بضع دقائق.

يسير ليستر منتعشاً في الممر يحمل حاجياته في صندوق على كتفه. إنه أسعد حالاً من أي يوم مر عليه منذ سنوات.

يتبـــع



أحمد بيضون:

اللغة هي في جملة مستوياتها وليست مستوى واحداً

على صعيد الأنظمة الذهنية ليس هناك ما يصح أن نسميه نقصاً في اللغة العربية

صبـاح زويـن★

أحمد بيضون اسم بارز في الساحة الثقافية العربية واللبنانية، يتميز بالدقة في التعبير الشفهي كما الكتابي، منتقيا بشأن كلمته، واضح الفكرة، فيأتي بها كاملة صحيحة منجزة في رده عن الأسئلة، متكلما، وكأنه يكتب. ومن كتب راقب جملته وشذّبها وأعاد قراءتها وصححها. في هذا المعنى، اريد ان أقول اني أثناء نقل حوار بيضون المسجّل الى الورقة، لم احتج الى قطع كلامه ووصله، فالأخير كان مرتباً جاهزاً للتدوين ولن يبقى لي سوى أن أضع على الأسطر ما أملاه عليّ.

★ شاعرة وكاتبة من لبنان

من يكتشف أحمد بيضون متقنا اللغة العربية، يكتشفه أيضا متينا لا بل بليغاً في اللغة الفرنسية. هو المهتم بعلم الاجتماع ومعضلاته، نراه شغوفاً كذلك باللغة، أي باللغات، فعلاوة على العربية، واضافة الى فرنسيته الممتازة، يتقن الانجليزية، له مؤلفات بالعربية والفرنسية، شارك في عشرات الندوات والمحاضرات في نحو ٢٠ بلداً. نال وسام السعفات الأكاديمية من رتبة فارس (فرنسا، ١٩٩٣)، وجائزة المنتدى الثقافي اللبناني في فرنسا (لكتابه «كلمن» - ١٩٩٨).

❖ ***ما الذي دفعك الى كتابة «ك ل م ن»؟***

- الكتاب مجموع نصوص ولكل منها مسوغ أدى الى وضعه. النص الذي أعطى الكتاب اسمه وهو مقالة نشرت عام ١٩٧٨، هو حصيلة تأمل طويل كان يحصل على جبهتين اذا صحّت العبارة، من جهة كان اهتمامه بالالسنية العامة وبالمدرسة البنيوية التي كانت تسود هذا العلم في تلك المرحلة، ومن جهة ثانية كان اهتمامه اعتق من ذاك، باللغة العربية وبنظامها الصوتي وموسيقى ألفاظها وعلاقة هذه الموسيقى بالدلالات. التأملان كانا يبدوان متضاربين لأن وجهة نظر البنيوية قائمة على افتراض تعسفية العلامة اللغوية، أي عدم وجود علاقة ما بين الصورة الصوتية للعلامة اللغوية ومضمونها الذهني. هذا بينما كان التأمل في أحوال اللغة العربية لهذه الجهة يوحي باستنتاجات أخرى.

والمقالة هذه، وهي أساسية في تحديد نفس الكتاب بتمامه وهي أيضا التي أعطت الكتاب عنوانه كما سبق وقلت، كانت تصدّياً من جهة العربية للنظرية البنيوية في الألسنية وفي العلامة اللغوية تحديدا.

كان هذا يحصل اذن في وقت كانت البنيوية فيه سيدة الساحة أيضا في مجالات لا تحصى، إلى اللغة من الانطروبولوجيا الى الفلسفة الى علم الاجتماع الى النقد الأدبي الخ. فكان التصدي لها على هذا النحو الرأسي والذي يطول في الواقع الى أساسها الأعمق أمرا غير مأمون العواقب.

❖ ***ما سبب تسميتك الكتاب أو هذه المقالة «ك ل م ن»؟ ثم هل تناقض أنت البنيوية في بعض وجوهها؟***

- سبب التسمية هو أن المقالة الأولى التي ذكرت منصبة على أربعة أصوات لغوية من الأصوات العربية وهي الكاف واللام والميم والنون. وفي الترتيب الأبجدي للحروف تتكوّن من هذه الأصوات الأربعة كلمة تسعف في حفظ الأحرف وهي كلمن. ويتفق أن لهذه الكلمة معنى يشير الى الكلام، وفي العنوان استثمار لهذه الصفة المزدوجة، أي الصفة الأحرفية والصفة المعنوية. الكتاب اسمه كلمن، ولكن هو كلمن في مفردات اللغة ومركّبات الثقافة. وهو يحاول انشاء تواصل في النظرة في البحث في أصوات اللغة وحروفها إلى البحث في ظواهر ثقافية ضخمة وشديدة التعقيد.

وما من شكٍ في أن التصدي للبنيوية حاصل في هذا الكتاب، على أكثر من مستوى وأكثر من جهة وليس على صعيد العلامة اللغوية فحسب بل ذلك صعيد النظرة الى تاريخ الثقافة لأن للبنيوية أيضا نظرتها في التاريخ لأن البنيوية هي بمعنى ما أمّ النظريات التي لا يزال بعضها يتوالد في أيامنا، متجها الى نفي التاريخ. هي تقول ان التاريخ سياق متقطّع، سياق تحكمه الانقطاعات المتكررة، وهو عبارة عن صفوف في الظواهر والأحداث المتزامنة والتي ينبغي أن نغلّب في النظر اليها تزامنها وتراكبها في لحظة معينة على اتصالها وتعاقبها في الزمن. النظرة البنيوية سواء أكانت نظرة الى التاريخ أم الى اللغة هي نظرة تغليب للتزامن على التعاقب.

وهذا الكتاب في نظرته الأساسية الى الظواهر التي يدرس، يقيم على طرفي نقيض مع النظرة البنيوية في هذا المعنى.

❖ ***ما الفرق بين التزامن والتعاقب في هذا الاطار؟***

- التزامن يعني ان ثمة عناصر تتركب بنظام، وأن العلاقة بين هذه العناصر في لحظة معيّنة من الزمن هي الأساس الذي ينبغي أن يستحوذ على النظر لأن المعنى يكمن هنا.

أما التعاقب، أي تتالي الظواهر في الزمن فهو أمر ثانوي. وهذا ما كان يسميّه سارتر في نقده للبنيوية «استبدال صندوق الدنيا بالسينما»، أي انه كان يرى، وهو موفّق في هذه الكناية، ان التاريخ في نظر البنيوية هو صور تتلو الواحدة منها الأخرى كما في صندوق الدنيا ولا يظهر بينها تواصل. هذا بينما تفترض النظرة التاريخية ان هناك نوعا من المجرى في التاريخ.

❖ ***في سياق هذا الكلام، أين اللغة العربية، من أشكال التزامن والتعاقب؟***

- اللغة العربية احتفظت بسمات أساسية لنظامها كما وصلنا من الأصول التي اطلعنا عليها في أوائل ما نعرفه من تاريخ اللغة. أي الشعر الجاهلي، القرآن، النصوص التي تحدّرت الينا من مرحلة ما قبل الاسلام. هناك قواعد أساسية تحكم بنية

العبارة العربية بقيت مستمرة. ولكن حصلت أيضا تحوّلات جاءت نتيجة للحاجة، للاستجابة الى ضغوط وتأثيرات كانت اللغة تواجهها في كل مرحلة زمنية مرّت بها.

هكذا فنحن اذا قارنا على سبيل المثال لغة الصحافة اليوم بلغة الخطابة في صدر الاسلام، نقع بلاشك على عناصر استمرار هي أوفر مما نقع عليه في أي لغة أخرى على هذه المسافة الزمنية الطويلة، لكننا نقع أيضا على عناصر تغيير، على مستجدّات في التركيب، على مستجدات في معجم الألفاظ، على مستجدات في البلاغة. اذن في كل هذه المجالات تغييرات لاشك في أهميتها.

❖ ***بمناسبة الكلام على الاستمرارية من جهة، وعلى التغييرات من جهة أخرى، هل في رأيك من حلّ فيما يتعلق بلغة الكتابة الحديثة، وخصوصا الروائية منها، ذلك أن نقصا كبيرا في المفردات اليومية الحيوية نواجهه ويسبب لنا مأزقا حقيقيا؟***

– ما تشيرين إليه نسميه استراتيجية المجانبة عند الأدباء. أي انهم يجتنبون مواقف بعينها لصعوبة التعبير عنها في اللغة الفصحى التي يكتبون بها. سبب هذه الصعوبة هو ان أشياء العالم التي تتوالد وتتكاثر من حولنا وتصل إلينا من آفاق بعيدة، تبلغنا بأسمائها الأجنبية التي كسبتها من بلاد المنشأ. وهذه الأسماء، برطانتها تندرج بسهولة في العاميات ولكن الفصحى تقاومها، ولا تقبلها على علاتها. لهذا نرى اننا حينما نتحدث بلهجاتنا الدارجة لا نجد صعوبة في استعارة أية لفظة من أية لغة أجنبية ولا نتوقف عند مشكلة تعرض لنا من هذه الجهة. وأما عندما نكتب فالمشاكل كثيرة.

❖ ***ما الحلّ إذن؟***

– الحلّ، في نظري، هو الاعتراف بالعاميات على انها مستويات مشروعة من اللغة. هناك شيء تعرفه العربية هو ما نسميه مستوى اللفظ ومستوى العبارة، أي ما يقال له بالفرنسية مثلاً LE NIVEAU AE LANGUE. واللغويون العرب لم يكونوا يطلقون عليه هذا الاسم، وانما كانوا يتحدثون عن «شرافة العبارة»، و«وضاعة العبارة». كان عندهم لفظة شريفة ولفظة أقل شرفا. وهذا يشير الى الوهدة نفسها في الواقع.

فالحلّ إذن، ان نعترف بأن اللغة هي جملة مستوياتها وليست مستوى واحدا، ان نعترف بأن طرق التعبير التي نلجأ إليها هي كلها ذات حق تام في الوجود، واذا اعترفنا بهذا الحق، أصبح يسيرا علينا أن نتقبل ما يتقبله هذا المستوى أو ذاك من مستويات اللغة طالما اننا نقف عليه في عمليات التعبير.

❖ ***هل تدعو الى الكتابة باللغة العامية؟ وفي هذه الحال، الا يفترض ذلك قواعد لغوية إذ الكتابة لا تجوز بدون القواعد؟***

– لا أدعو الى الكتابة باللغة الدارجة على نحو مطلق، ادعو الى الاعتراف باللغة الدارجة، وأعني بذلك أن الكلمة التي تشير في اللغة الدارجة الى شيء معيّن يجب أن تُضبط في المعجم طالما انها موجودة ومستعملة. ويجب أن يقال في المعجم أن هذا لفظ عامي.

ويجب ان تُعلَم الفصحى وتُعلم معها العاميات على انها من فروعها ولهجاتها.

السلطة اللغوية غير موجودة في العالم العربي

❖ ***كما يحصل في المعاجم الانجليزية والفرنسية... والخ.***

– نعم، نعم. اليوم على صعيد الفرنسية، أصبح يُميز بين الفرنسية والفرنكوفونية.

❖ ***هذا صحيح، بالنظر الى الفوارق بين فرنسية كيبيك وفرنسا وسويسرا وبلجيكا... الخ.***

– في الفرنكوفونية فرنسيات مختلفة، وهذا الاختلاف مقبول ومدوّن في المعاجم ومعترف به في التعليم. فلِم لا يكون الأمر على هذه الشاكلة فيما يتصل بالعربية؟

❖ ***ما العقبة التي حالت دون فعل ذلك حتى اليوم؟***

– العقبة انه ليس ثمة عناية جامعة باللغة العربية. بمعنى ان ما تصنعه مجامع اللغة وهي عديدة في العالم العربي، قيّم وهو عميم الفائدة، ولكن يبقى محصورا في دائرة ضيقة من العارفين.

❖ ***لماذا؟***

– لأن الدول لا تكترث له ولأن وسائل الاعلام لا تكترث له، ولأنه لا يجد منفذاً الى التعليم.

❖ ***لكن هل يعود سبب ذلك الى تعصّب لغوي؟***

– لا، لا دخل كبيرا للأمر بالتعصب فيما أظن، بل أعتقد ان ثمة غيابا في التنسيق فان مثل هذا العمل ينبغي أن يصدر عن مركز وينبغي أن يكون لهذا المركز سلطة معترف بها. ثمة في مجال التقنين، شيء اسمه السلطة اللغوية، ويجب أن يكون موجودا. صحيح أن الاستعمال هو الذي ينتج القاعدة، ولكن الاعتراف بالقاعدة وظهورها في مجال التعليم وبالتالي تعميمها هو أمر

يجب أن يصدر عن سلطة ما. هذه السلطة غير موجودة في العالم العربي لأسباب ذات خلفية سياسية بكل تأكيد، ولكن أيضا بسبب الاهمال والتقصير.

❖ ***هل تستطيع أن تحدد لي السبب السياسي الحقيقي في ذلك؟ الخوف على السلطة مثلاً؟***

– افترض انه يجب ان يوجد في جامعة الدول العربية نوع من مجمع للمجامع يعمل باستقلال ويكتسب بموجب القاعدة التي تحكم اختيار أعضائه والقواعد التي تحكم عمله، درجة من الاحترام في شرق العالم العربي وغربه فيسوّغ له ذلك ان يقترح قواعد يؤخذ بها في البلاد العربية المختلفة أكان ذلك على صعيد التعليم، وهو الأهم ، أم مثلاً على صعيد الاعلام وهو لا يقلّ أهمية عن الأول بكثير، أم ايضاً في صفوف الكتبة والأدباء من الافراد.

مثل هذا المشروع يقتضي توافقاً سياسياً ويتطلب مالاً وكذلك جرأة في التعامل مع الموضوع اللغوي. هذا كله لا يبدو بين أولويات السلطات السياسية التي تقتصر علاقاتها في الغالب على التنسيق الثنائي. لا نجد حضورا فعليا لمؤسسة كجامعة الدول العربية على الصعيد اللغوي الثقافي.

❖ ***ما سبب رداءة اللغة العربية، كتابة، لدى كثيرين من العرب؟***

– ثمة آثار فادحة على معرفة العرب بلغتهم، بما فيهم الكتّاب، تركها التطور الذي عرفه في مختلف الأقطار ما نسميه التعليم الجماهيري.

فهذا التعليم صحبه انحدار في مستوى المعرفة باللغة وبغير اللغة. المشكلة لا تقتصر على اللغة ولكنها أكثر بروزاً في مجال المعرفة بالفصحى. وقد أسعف التعليم الجماهيري في عملية التجهيل هذه، اضافة الى أثر الاعلام. الاعلام محكوم بالميل الى السهولة والى الطبعية في التوجه نحو جمهوره وهذا ما جعل الفصحى تخرج بالتدريج من مجال المشافهة. مكتوبة وحسب، أو هي تكاد تصبح كذلك. هذا وضع لم يكن قائما قبل خمسين سنة. أي أن السياسي حين يدلي بتصريح، كان يدلي به بالفصحى، رجل الدين حين يلقي عظة كان يلقيها بالفصحى، المعلم حين يلقي درسا في الصف، كان يلقيه بالفصحى... الخ. كانت هناك عدة مجالات لاستعمال الفصحى استعمالا شفويا، وقد أدّى تطوّر الاعلام خصوصا الى الاغراء باستعمال العاميات مكانها، في كل هذه المجالات تقريبا، بما فيها مجال التعليم. حتى ان اللغة الفصحى تُعلم اليوم داخل الصفوف بالعامية.

لا ننسى كذلك ان اللغة الفصحى لا يمكنها الركون الى السليقة وحدها لأن مفعول السليقة ضعف وتراجع من قرون طويلة.

❖ ***لكن ألا تظنه أمرا طبيعيا أن تتحول اللغة الواحدة الأولى الى عاميات؟ أم انك ترى بحنين الى الفصحى التي كانت تُحكى يوميا؟***

– لم يحصل في أي وقت أن وُجدت الفصحى وحدها في طول العالم الناطق بالعربية وعرضه. الفصحى كانت دائما تصحبها عاميات. هذه الظاهرة ليست بنت اليوم إذن، وعمرها مساو لعمر اللغة الذي نعرفه. فحتى اذا رجعنا الى عصر القرآن، وجدنا أن اللهجات كانت مختلفة، ولعلّ لهجة قريش كما يفترض بعض مؤرخي اللغة، كانت تلعب دورا ما يشبه دور الفصحى بالنسبة الينا لأنها كانت لغة مشتركة تُستخدم في التبادل بين جماعات ذات لهجات مختلفة.

الفصحى جرى نشرها بواسطة التعليم، بين أناس لم تكن هي في يوم من الأيام لغتهم اليومية. ومن حيث الأساس، هذا الوضع لا يزال هو نفسه اليوم. نتعلم الفصحى اليوم في المدرسة، والعباسي أيضا كان يتعلّمها في المدرسة، ولم يكن ينطق بها اجمالا على صورتها السوية في حياته اليومية.

الفصحى أمر حيوي لاستمرار الثقافة التي هي حاملتها، أي أن ثمة تراثا عمره نحو ألف وخمسمائة سنة مدوّن بهذه اللغة، وهذا التراث لا يجد ما يقابله بالعاميات، اطلاقا، فالانقطاع عن هذا التراث بالانقطاع عن تعلّم الفصحى، هو أولا تضييق الأفق الثقافي أمام كل شعب من الشعوب العربية من خلال حصره في بقعته الضيقة وهو حكم أيضا بنوع من الأمية التراثية على كل شعب من هذه الشعوب بقطعه عن هذه الثروة المستمرة في النمو طيلة هذه المئات من السنين.

نحن اليوم نقرأ من المحيط الى الخليج جرائد تُكتب بلغة معينة وليس عندنا مشكلة في فهم بعض ما يرد في وسائل الاعلام هذه إذا اتى في إحدى هذه العاميات. ولكن نحن نحسّ بالحاجة الى هذه اللغة المشتركة التي توحي الينا بألفة حينما نقرأ رواية مصرية، حينما نقرأ جريدة عربية تصدر في لندن، حينما نقرأ ديوان شعر صادر في صنعاء.

إذا حصرنا أفق كل جماعة وطنية من الجماعات العربية في عاميتها، فإننا نخسر هذا المدى ونحكم على كل هذه الجماعات

بنوع من الاختناق النفسي والمعنوي.

❖ ماذا عن مسألة اللغة الحِمْيَرية؟ أليست الحميرية عربية؟

– أنا أعرض لهذه المسألة في المقالة التي يحتويها هذا الكتاب «كلمن» عن المناظرة المستمرة في أي حال في شأن كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، وذلك لأن موضوع الحميرية والعربية مطروح في كتاب طه حسين.

❖ أليست جذورها عربية؟

– انها لغة يمنية لحِمْيَر وهم عرب الجنوب. أي أن ثمة شعبا من شعوب الجزيرة له لغة خاصة به هي غير العربية التي نعرفها اليوم، فهذه، في الأصل، لغة عرب الشمال.

❖ لكنهم يتكلمون العربية.

– بعد الاسلام، انتشرت لغة الشمال في جنوب الجزيرة، كما تمَّ تعريب أصقاع أخرى من الأرض. فالمشكلة، اليوم، غير مطروحة.

❖ أودّ العودة الى مشكلة اللغة المكتوبة في الرواية العربية: هل سيظل الروائي يستعمل مفردات أجنبية في أحرف عربية أمثال دبيرياج وإشبمان وغيرهما، أم عليه الامتناع عن الغوص في واقع الحياة العملية اليومية؟

– لنأخذ كلمة دبرياج. انها كلمة فرنسية. واللفظة المستعملة بالفرنسية فعلا للاشارة الى هذه الدواسة، هي اللفظة المعاكسة.

❖ امبرياج (EMBRAYAGE)

- هذه نقطة أولى. فضلا عن ذلك، البلاد العربية التي تغلب فيها الثقافة الانجليزية، تستعمل المفردة الانجليزية، وهي كلاتش. فإذا افترضنا أننا ننهي مشكلة مع استعمالنا الألفاظ الأجنبية فنحن مخطئون لأن الأمر لا يخلو من إنشاء مشكلات. أعتقد أنه لا ينبغي لنا أن نأخذ موقفا مطلقا في هذا الموضوع. ينبغي أن يستمر جهد اقتراح الكلمات المقابلة للألفاظ الأجنبية. فنضع كلمات عربية، على أن تكون هذه مأنوسة وميسورة الحفظ والاستعمال.

❖ هذا ما قصدته في سؤالي.

– إذن ينبغي أن تسعف عملية الوضع هذه، سياسة تساعد هذه الكلمات على الانتشار. فنحن إذا قصدنا المغرب العربي، وجدنا أن ثمة سياسة تعريب ظاهرة في اللافتات، في أسماء المؤسسات، في ألفاظ نجدها في كثير من الحالات أكثر توفيقاً من الألفاظ المقترحة في المشرق العربي.

❖ ما السبب؟

– الفضل يعود الى نوع من الدعم المنظَّم لعملية التعريب هناك. كل عملية في الواقع لها هذا الاتساع وهذه الأهمية لا يمكن الركون فيها الى مجرد العفوية، كما لا يمكن الركون فيها في المقابل، إلى دور السلطة. أي أن لا الفرض يأتي بالثمرة المرجوَّة، ولا ترك الأمور على غاربها يوصلنا الى النتيجة المطلوبة أيضا.

يجب أن يكون ثمة قدْر من المساعدة لعملية الوضع لا يصل الى حد الفرض وإنما يتوسل الترغيب. وهذا يهيئ لتجاوز الثغرات التي تقع فيها العاميات بأخذها العفوي لكلمات لا تُطوّع للترسيمات الصوتية أو للوزانات العربية. فثمة ألفاظ أجنبية تعوزها الألفة لوزانات الألفاظ العربية. فإذا اعتمدت بالعامية بقي ظاهرا عليها خروجها عن نطاق اللغة التي يتكلمها من يستعمل هذه الألفاظ.

الذي يصنع الأشياء هو الذي يسميها

❖ هل تعتبر حركة التعريب في المغرب، شكلاً من أشكال اعادة النظر في الشخصية العربية؟

– حركة التعريب في المغرب كانت جانبا من تصفية ارث السيطرة الاستعمارية. ولكن بصورة عامة المشكلة التي نطرحها هنا هي وجه رئيسي من وجوه الخلل في علاقة العرب بالعالم المعاصر، المشكلة تكمن في ان الذي يصنع الأشياء هو الذي يسميها.

❖ طبعاً. لذا لا تزال مشكلتنا مع اللغة العربية تتفاقم لأننا عاجزون عن تسمية الأشياء اليومية وأغلبها غربية.

– الأشياء تصل الينا مع أسمائها التي أطلقت عليها حيث صُنعت. ونحن نلهث على نحو لا يخلو من الاصطناع للحاق أو لسدّ الفجوة الحاصلة في لغتنا نتيجة هذا الخلل، أي نتيجة غربتنا عن المواقع التي تُصنع فيها أشياء العالم المعاصر. والعالم المعاصر هو عالم الأشياء المصنوعة بامتياز. نحن حيثما ننظر من حولنا نكاد لا نقع على شيء طبيعي. الأشياء التي نقع عليها مصنوعة، فإذا كانت اللغة، لغتنا الأصلية في وضعها القديم تشتمل على أسماء العصافير والنباتات وعناصر الطبيعة المختلفة، فليس هذا ما نقع عليه بالأولوية في حياتنا الحاضرة. فما نقع عليه بالأولوية انما هو سيل له أول وليس له آخر من الأشياء المصنوعة.

إذن مشكلتنا مع اللغة هي مشكلة علاقتنا بالعالم لا أكثر ولا أقلّ. ولا نستغرب هذا، بل ينبغي علينا أن نعثر على أكثر السبل حكمة لتدارك ما يمكن تداركه. وليس علينا أن نأمل في حلّ قطعي ونهائي. علينا أن ندرك أن الحلّ لا يمكن أن يكون حلاً لغوياً وحسب وإنما هو حلّ واقعي في الأساس، أي حضاري تاريخي.

❖ صحيح أن اللغة العربية غنية من حيث تسمية الأشياء الظاهرة، شأنها شأن لغة شعوب القطب الشمالي التي تحوي أكثر من ألف تسمية للثلج مثلا (ولهذا تفسير سوسيولوجي بديهي كما أرى)، لكن اللغة العربية من ناحية أخرى تفتقر الى مفردات لا تحصى للدلالة على معانٍ مجرّدة دقيقة.

– على صعيد الأنظمة الذهنية ليس هناك ما يصح أن نسمّيه نقصا في اللغة العربية. هناك اختلاف بين نظام ذهني متحدّر الينا عبر هذه اللغة، وأنظمة ذهنية أخرى مختلفة عنه جاءتنا من مصادرها الغربية بصورة خاصة وفرضت نفسها بصفتها الأنظمة الفكرية الموائمة لوقائع العالم المعاصر وحاجاته ومشكلاته. لا نستطيع أن نتحدث عن نقص في اللغة العربية إذن إلا بمقدار ما نعترف للأنظمة الوافدة من الغرب بعمومية تتجاوز نطاق البلدان التي نمت فيها هذه الأنظمة وتكوّنت وبمقدار ما نعترف بحاجتنا نحن أيضا الى هذه الأنظمة. حينما نقع على نظام فلسفي أو على نظرية علمية في مجال من المجالات ونعاين الصعوبة التي تعترضنا في نقل هذا النظام أو نقل هذه النظرية الى اللغة العربية، ليس لنا أن نستغرب هذا على الاطلاق، وليس لنا أن نسميّ هذا نقصا. ولكن إذا كان هذا مجرّد اختلاف ولم يكن نقصا من ناحية الأصل، فهو نقص بلا شكل من ناحية الحاجة لأننا غير قادرين على الاستغناء عن هذا الدفق من المفاهيم والأفكار التي أصبحت تؤطر عمل التفكير عندنا وأصبحت تؤطر أيضا تنظيمنا لشؤون حياتنا ومجتمعاتنا.

❖ لكن هل نستطيع أن نفصل أنفسنا عن لغتنا؟ أي لا أستطيع بعد الآن أن اكتفي بما تقدمه لي اللغة العربية وقد تقولب عقلي حسب المفاهيم ومفرداتها التي توفرها لي اللغات الغربية. انها مشكلة حقيقية أعيشها كل يوم، وخصوصا في الترجمة: عليّ دائما أن أرصف ثلاث أو أربع كلمات لأقترب من الكلمة الواحدة الفرنسية مثلا.

– المفردات التي نتحدث عنها هنا، مفردات اصطلاحية وليس هناك من مفردة لا يمكن العثور لها على مقابل في العربية. ولكن المقابل لغوي فيما مقابله الذي نبتغي نقله مقابل اصطلاحي. أي أن الذي استعمل هذه اللفظة بهذا المعنى باللغة الفرنسية اصطلح على أن يجعل لها هذا المعنى بالذات. حينما اختار أنا كمترجم مقابلا عربيا لهذه اللفظة الفرنسية، اصطلح له أيضا ان يؤدي هذا المعنى. ولكن ليس للاصطلاح عند المترجم في القوة ما نجده له عند المؤلف. كتب فوكو GOUVERNEMENTALIT ، مثلا وأردت أنا أن أترجم هذه الكلمة. فنفترض، وهذا ليس بالأمر المحتّم، انني اقترحت لها «حكومانية». ليس مضمونا على الاطلاق أن يستقر في ادراك القارئ العربي، المضمون الذي قصده فوكو لهذه اللفظة بمعناها الاصطلاحي فهذا المعنى من وَضْعِهِ هو أصلا، بل اللفظة أصلا هي مِن وَضْعِهِ.

التراث العربي لا يجد ما يقابله بالعاميات

هناك إذن مشكلة لا يمكن أن نتهم بها اللغة، وإنما هي مشكلة ثقافة.

❖ لكن الثقافة بحاجة الى لغة: وهنا يكمن لبّ سؤالي.

– استطيع أن أجد لأي كلمة أجنبية مقابلا عربيا، ولكن المحيط الثقافي لهذا المقابل هو الذي يساعده على أن يفرض نفسه أو لا يساعده بهذا المعنى الاصطلاحي.

❖ هذا جائز في الحقول العلمية. لكن لا أزال أطرح هذه المشكلة في الحقول غير العلمية، حيث لا لغة اصطلاحات انما لغة فكرية أدبية قائمة على مفردات تجدها في القاموس الفرنسي مثلا ولا تجد ما يقابلها بدقة في اللغة العربية. في أي حال، وبالمناسبة، أنت ذاتك قلت في كتابك «كلمن»: «نحن، وان لم نغادر ديارنا، نقيم في عالم أجنبي. ونحن وان نطقنا بلساننا لا ننفك نترجم». إذن اين سيطرتنا على اللغة؟ وأين مصالحتنا مع لغتنا، مع أنفسنا؟

– المصالحة مع النفس والمصالحة مع العالم، هما رغبتان وهمّان، ولكن لا هذه المصالحة ولا تلك تصل الى نهاية ومُستقرّ. البشر دائما في حال قلق من حيث علاقتهم بأنفسهم وبالعالم. والوجهة التي يجب أن تسلكها الرغبة هي في الواقع وجهة السيطرة على مقاليد النفس، أي عدم ترك أمر النفس في غير يد صاحبها. ليس المقصود أن نغلق الأبواب دون تأثير الخارج، دون رياح الخارج، بل المقصود أن تكون لنا دقّة، ان نكون ممسكين بهذه الدقة فيما نحن نخوض هذه التأثيرات ونواجه هذه الرياح.

الاستقلال بالنفس هو المطلب الذي يمكن ان نطرحه على أنفسنا. الاستقلال بالنفس لا بمعنى عزلها ولا بمعنى وضعها في مواجهة العالم بأسره، انما بمعنى العثور لها على السبل المناسبة، على المسالك المناسبة في هذا العالم.

❖ في الفصل «فردية الشذوذ وفردية القاعدة» تقارن بين الفرد الغربي والصعلوك في العالم العربي القديم. ماذا أردت تحديدا؟ أن تقول ان هذا الصعلوك ضاع، أم أن الفردية الغربية هي التي بدأت تجتاح عالمنا؟ أم أننا اليوم بدون هذا وبدون ذاك؟

– فردية القاعدة قصدتُ بها ما تنتجه المجتمعات الغربية بكميات صناعية إذا صحَ التعبير، أي هؤلاء الأفراد الذين نجدهم على أرصفة المدن في الغرب والذين لا يحكم سلوكهم ونظرتهم الى أنفسهم انتماؤهم الى الجماعات الأولية، بل يغلب في حالتهم الانتماء الى جماعات طوعية مثل النادي أو الجمعية أو الحزب أو الشركة... الخ. هذا النوع من الفردية لا يضع الفرد في مواجهة الجماعة، بل أن الجماعة كلها مكوَنة على وجه الاجمال من هذا النوع من الأفراد.

الصعلوك، على خلاف هؤلاء الافراد القاعديين إذا صحَت العبارة، فرد شاذ، فرد واقع خارج الجماعة وواقف في مواجهة هذه الجماعة، وهو يُنتج مبدئياً بأعداد قليلة.

في هذه الحالة أي حالة المجتمعات التي تنتج الصعاليك، القاعدة هي غياب الفردية، وهي غلبة الجماعة الطبيعية.

❖ هذا صحيح، اذ الصعلوك هو الهامشي، بينما أفراد الغرب ليسوا هامشيين انما هم القاعدة.

– هذا ويبقى الصعلوك منبوذا من قبل الجماعة.

❖ أعتقد أن الصعلوك الجاهلي لم تعد مجتمعاتنا تنتجه، كما اننا لم ندخل بعد عصر الفردية الغربية. ففي أي نوع من المجتمعات نعيش اليوم في العالم العربي؟

– ثمة دوائر في حياة البشر العرب، ويختلف، باختلاف الدائرة، مقدار الفردية المأذون لها. فتوجد طقوس للاعلان عن جماعات وإعادة انتاجها يُلزم الناس بها، ويستدعون بقوة معنوية شديدة في الغالب الى المشاركة فيها. هذا بينما يؤذن لهم في مجالات أخرى بنوع من الحياة الهامشية أو الممارسة غير المنضبطة بالأصول طالما انها لا تمسّ أركان الجماعات. مثلا يصوم الجميع رمضان أو يتظاهرون بصيامه لأن هذا الشهر ركنُ من أركان هوية ذات طاقة الزامية قوية جداً. ولكن الذين يصومون يتناول قسم معتبر منهم الكحول في أشهر السنة الأخرى. بل أن بعضهم يكتفي من الصيام بالافطار، رغم ما في هذا من تناقض أي أنه لا يصوم لكنه يشارك في الافطارات. نجد في هذا مثالا للحرص على تشديد تماسك الجماعة على الرغم من خلو هذا الحرص من الاساس المفترض لهوية الجماعة وهو الأساس العقيدي أو الايماني.

فنحتفظ بالشكل الذي يستبقي الجماعة متجانسة متضامنة، ولا يهمّ بعد أن نترك للأفراد هامشا يتحركون فيه على هواهم، ما دام الأمر يجري في دائرة تخصّهم وحدهم ولا تخصّ الجماعة بصورة وجودها العامة.

لا يمكن الركون الى السليقة لوحدها لتعلم العربية الفصحى

❖ هل يمكننا القول أن الفرد العربي في حال أفضل من حال الفرد الغربي، لكون الأول محمياً من قِبل جماعته ومترفا في حريته في الوقت ذاته، بينما الفرد الغربي ليس محميا؟

– لا أرى ان في امكاننا الحديث هنا عن أفضلية للفرد العربي. فهو في الواقع مأسور في أكثر المجالات حسما في تحديد مصيره ومصير مجتمعه. فالأسْر يُمارسْ على الصعيد السياسي، على صعيد القرارات الاستراتيجية المتعلقة بالحياة الفردية، على صعيد التعبير عن العقيدة. مقابل هذا الأسر المتعدد الوجوه، هناك، كما قلت نوع من الطمأنينة الموفرة للفرد، وهي بمعنى من المعاني مكافأة له على تقبلّه الذليل لسائر أصناف الكذب المفروضة عليه.

❖ وهل تؤمن بأن الفرد الغربي هو أكثر حرية وأقلّ ذلاً من الفرد العربي؟ فالفرد الغربي لا يقرر كثيرا حياته الفردية، إذ من يقررها له هي السلطات الاقتصادية، التي ما من سواها يتحكم اليوم في الغرب بالسياسي والفردي.

– صحيح. الفرد الغربي يخرج منذ عشرات من السنين من دائرة القرار. المشكلة هناك مطروحة بصيغة مختلفة جداً من الصيغة التي تُطرح فيها عندنا. ولكنها مع ذلك مشكلة ضخمة وأساسية. المشكلة تكمن في التمركز التدريجي للقرارات في دوائر تخرج عن دائرة التمثيل التي يشارك الأفراد في صناعتها. هذا الخروج جعل الفرد متناقص الأثر باطراد فيما يخص مصيره ومصير المجتمع بعامة. المشكلة اليوم ان القرارات الكبرى لم تعد في يد المجالس النيابية، لم تعد في يد الحكومات، انما في

يد الشركات الكبرى والهيئات الاقتصادية والتجمعات، المجانسة لهذا نجد ان الصيغة التي تُطرح فيها مشكلة الفردية في الغرب اليوم، هي مشكلة تجويف المواطنية.

❖ ***تماماً، وهذا ما يفسد حياة الفرد الغربي دون ان يدري: تغييب المواطنية من خلال تغييب السلطات لشتى الجماعات الأولى وذلك لصالح سلطة الاقتصاد.***

– النموذج الغربي بدأ يتجاوز نفسه لكن في المقابل هذا لا يعني اننا لا نواجه مشكلة أساسية وعميقة لا تُردّ الى مجرّد الشعور بالضيق المعنوي، وانما تنتهي الى خنق الرغبة في الخلق أصلا، خنق القدرة عليه، الالزام بالتقليد.

❖ ***تقول في أحد فصول الكتاب «كلمن»: «أرى للتعدد الديني او للازدواج الديني على الأصح، شأنا ما في تكوين الثقافة اللبنانية، ولكنني لا أراه شأنا ذا خطر، بل الشأن ذو الخطر هو التعدد الطائفي». كما ترى الآن انتقل كليا الى المسائل اللبنانية، وأريد منك توضيحا لهذا القول.***

– عادة ما يُصوَّر المجتمع اللبناني مجتمع مسيحي– اسلامي. لكن المجتمع اللبناني، فوق كونه مجتمعاً مسيحياً– اسلامياً وفيما يتعدى هذه الازدواجية، هو أساسا، مجتمع متعدد الطوائف يتشكل في الماروني والاورثوذوكسي والكاثوليكي والشيعي والسني والدرزي... الخ، وليس يستغرق واقعه هذا الازدواج المسيحي– الاسلامي.

❖ ***هل نسميّها تعدّد ثقافات؟***

– انها تعدّد هويات.

❖ ***أو ليست الهوية ثقافة (الثقافة في معناها الحياتي)؟***

– أنا أميل الى القول ان الهويات اللبنانية الطائفية هي هويات شبه فارغة من حيث المضامين الثقافية. ويمكن أن ننظر الى الأمر من زاوية انطروبولوجية، وبهذا المعنى هناك فوارق هي أشبه بالفوارق بين القبائل، وهذه الفوارق يمكن أن نجد آثارا لها في أمور مختلفة من الحياة اليومية من مأكل ومشرب وملبس وما الى ذلك، وهناك بالطبع الفارق الأساسي في المعتقد الديني أو المذهبي. ولكن إذا خرجنا من هذا المستوى الى المستويات المتصلة بالثقافة العليا، الثقافة بالمعنى الضيق للكلمة، أي الآداب، الفنون... الخ، فان أساس الانفراد الثقافي يصبح شديد الهشاشة.

❖ ***بعيداً عن مفهوم الثقافة المؤسساتية الرسمية التي يشارك فيها الجميع على حدّ سواء، هل ترى أنت فوارق أساسية جوهرية فيما بين الهويات اللبنانية؟ هل ترى لبنانيتك غير لبنانيتي؟***

– المجتمع مبني سياسيا على أساس طائفي، لا يمكن ألا يكون هناك هويات متقابلة ومتنازعة. مصدر التنازع بين الهويات الطائفية هو أن ثمة اقرارا أصليا بكون المبدأ الطائفي هو المبدأ الناظم سياسيا للمجتمع وللدولة في لبنان. وحين يتعلق أمر التمثيل والمصالح في مجال الدولة وفي جميع المجالات التي تطول اليها سلطة الدولة بالمبدأ الطائفي، فالتنازع يصبح محتَّماً.

المشكلة ليست في المضمون الثقافي للهويات الذي هو في رأيي مضمون ضحلٌ وينطوي على الكثير من الافتعال والتضخيم لما هو موئل للفوارق. المشكلة هي في صيغة التنظيم التي تفرض الصيغة عينها للنزاع.

– القاعدة الطائفية معطلة ولا تحلّ أي مشكلة من مشكلات البلاد الكبرى والاستراتيجية. لا تحلّ مثلا مشكلة الخلل المتزايد في الميزان السكاني، وهو خلل أصبح هائلاً. لا تحلّ مشكلة التحوّل في ميزان القوى المالية والاقتصادية داخل البلاد. أي انتقال الثروات من يدِ طائفية الى يدِ طائفية أخرى. ويُفترض ان يُعبَّر عن ذلك في تكوين السلطة لأن الأخيرة مسؤولة أيضا عن تمثيل الموازين الاقتصادية وغيرها في البلاد. وهذا أمر لا يحصل.

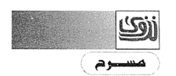
القاعدة الطائفية تفترض أن البلاد ثابتة ديموغرافياً، ثابتة اقتصادياً، ثابتة تعليمياً، أي ان هذه القاعدة تفترض بكل بساطة انه لا يطرأ أي تغيّر في أوضاع البلاد الأساسية كافة، هذا بينما واقع الأوضاع الأساسية للبلاد، لا ينفك يتغيّر.

لذلك اقول ان القاعدة الطائفية معطلة. هي معطلة، لأنها بعزوفها عن مواجهة المشكلات الأساسية في البلاد تترك منفذا وحيداً لهذه المشكلات، هو العنف، لا أكثر ولا أقلّ.

الحلّ هو الغاء القاعدة الطائفية.

❖ ***على ماذا ستركز العلمنة؟***

– العلمنة تفترض أن الناس يتوزعون على قاعدة مصالح معينة، على قاعدة انتماءات طوعية، وهناك احتياطات في الأنظمة السياسية وخصوصا في الأنظمة الانتخابية تتخذ كما في كل مجتمع آخر، حتى لا تكون هناك هيمنة جديدة على أساس طائفي، معلن أو مستتر.



ذاكرة قرن
مسارح دمشق
وأسئلة التأصيل والتغيير

تهامة الجندي*

ليس أكثر من ذاكرة الفنون قدرة على رسم مسيرة الشعوب، الهموم والإشكالات التي عاشت، الآمال والأحلام التي انتظرت، الأسئلة والهواجس التي انشغلت بها والتحولات التي خبرتها، ونحن إذ نفتح المشهد الذي رسمت أبعاده ذاكرة المسرح في العاصمة دمشق، نطالع العروض والرموز والأسماء التي رحلت والتي مازالت حية، إنما نطالع تحولات قرن من الزمان هو عمر المسرح السوري الذي بدأ خطواته الأولى بهاجس التأسيس والتأصيل لمسرح عربي يواكب الرغبة بالنهوض وتفعيل الحياة ومد جسور الحوار مع الآخر، لتطول قامة الحاضر وتستقيم فتشبه مثيلاتها في الدول المتحضرة. مروراً بفترة الستينيات التي أرست القاعدة الأساسية لاستمرار هذا الفن، ثم السبعينيات والثمانينيات التي شهدت ازدهار المسرح ثم انكفائه، وصولا إلى عقد التسعينيات بكل ما حمله من انقلابات ومتغيرات وتجارب، انتهاء بوعود الألفية الثالثة وبداية الخيبات، وهي الحقب الأساسية التي حددت التحولات الجذرية في تاريخ الحركة المسرحية في سوريا.

ونحن لو تتبعنا الجانب الإبداعي للفعل الفني عبر هذه الحقب المختلفة، فقد لا يكون المشهد هو الأول من نوعه في العالم العربي، فثمة تجارب أهم نجدها في لبنان ومصر والمغرب العربي، لكن بإمكاننا أن نعترف للمسرح السوري بدوره الريادي في مسعى التأسيس، وبإمكاننا أيضا أن نسجل على هامش صفحات ذاكرته أنه ولد من رحم فكر النهضة والتنوير، وربط مسيرته بالفعل الجماهيري المقاوم، وعبر عن أسئلة وهواجس الضمير الجمعي للأمة العربية، لذلك فقد ولد وعاش محفوفا بالرقابات: المعلنة والمقوننة تارة، والخفية والمتفق عليها اجتماعيا تارة أخرى، وهذه الرقابات كانت على الدوام من أهم المسببات التي حدت من آفاق تطوره.

الولادة وهاجس التأسيس

بعد محاولة التأسيس الأولى التي قام بها رائد المسرح السوري أبو خليل القباني (١٨٣٣ -١٩٠٦) مع مسرحيته الأولى «ناكر الجميل» التي عرضت في خان أسعد باشا بالبذورية أواخر القرن التاسع عشر والتي جوبهت بالرفض والعداء من قبل المتشددين والمحافظين، اضطر القباني للسفر إلى مصر عام ١٨٨٤ حيث قام هناك بتأليف وإخراج أكثر من ٢٤ عرضاً مسرحياً ليعود بعدها إلى سوريا عام ١٩٠٠ ويعاود نشاطه المسرحي من جديد. وهو التاريخ الذي يعتبر البداية الفعلية لتأسيس المسرح السوري التي استمرت على أيدي تلامذته أمثال اسكندر فرح وحنا العنجوري ومن ثم وصفي المالح، محمد حبيب، مراد السباعي وعبد الوهاب أبو سعود. وكل من أخلص

* كاتبة من سوريا

للمسرح وعمل على تكريسه كقيمة حقيقية في الحياة الثقافية، منذ تلك البدايات وحتى اليوم..

تميزت المرحلة الأولى بالمبادرات والجهود الفردية ذات التمويل الخاص، وشهدت فترة ما بين الحربين العالميتين حركة لافتة على صعيد تأسيس النوادي وفرق الهواة المسرحية الخاصة، وتنشيط حركة التأليف المسرحي والترجمة والتوجه نحو المسرح التاريخي والسياسي ذي الصبغة النضالية لطرح أسئلة التحرر من الاستعمار، ومن العروض الهامة التي حفظتها الوثائق عن تلك الفترة نذكر «أبو عبد الله الصغير» لمعروف ارناؤوط عام ١٩٢٩، مسرحية «فتح الأندلس» لفؤاد الخطيب عام ١٩٣٠، مسرحية «ذي قار» للشاعر عمر أبو ريشة عام ١٩٣١، مسرحية «اليرموك» لسلامة عبيد عام ١٩٤٢، «وامعتصماه» لعبد الوهاب أبو السعود ١٩٤٤.

مع قدوم عقد الخمسينيات أو عقد الاستقلال، تم تأسيس المزيد من الفرق المسرحية، لكن الموضوعات باتت معاصرة وأخذت تتسم بالطابع الاجتماعي الإنتقادي الذي اعتنى بطرح أسئلة الحياة المدنية، ومن الفرق التي ظهرت آنذاك فرقة «النادي الشرقي» عام ١٩٥٤ وضمت محمود جبر، خلدون المالح، محمد شاهين، فرقة «النادي الفني» عام ١٩٥٥، فرقة «المسرح الحر» عام ١٩٥٦ وضمت رفيق السبيعي، عبد اللطيف فتحي وقدمت أكثر من ٢٨ مسرحية وأخيراً فرقة «العهد الجديد» عام ١٩٥٩ التي أسسها محمد علي عبد وانتسب إليها وليد مدفعي، محمد الصوّان، مدحت عماشة، غسان جبري، اسكندر لوقا، وقد قدمت خمس مسرحيات، وكل هذه الفرق لم يكتب لها الاستمرار.

انطلاقة جديدة

في الفترة التي شملت عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، بدأ التفكير الجاد من قبل الجهات الرسمية في التأسيس لبنى تحتية صلبة تدعم الحركة المسرحية السورية، ففي هذه المرحلة تأسست فرق القطاع العام التي تعمل بتمويل وإشراف الدولة ومؤسساتها المختلفة وهي فرق: المسرح العسكري، المسرح القومي، المسرح الشعبي، المسرح الجوّال، فرقة المسرح التجريبي، فرقة أمية للفنون الشعبية، المسرح المدرسي والجامعي، مسرح العرائس ومسرح المنظمات الشعبية (العمال، الطلائع، والشبيبة) كذلك شهدت هذه المرحلة إنشاء صالات العرض المسرحي (صالات القباني والحمراء والعمالي والعسكري) وأصبح للفنانين المسرحيين دخل ثابت، وفي عام ١٩٦٩ انطلق مهرجان دمشق للفنون المسرحية، وعادت مجموعة من المسرحيين الأكاديميين الذين درسوا في الخارج، عاد مثلا فواز الساجر من موسكو، ومن صوفيا جاء وليد قوتلي ونائلة الأطرش وحسن عويتي، وصدرت أول مجلة متخصصة هي «الحياة المسرحية» وتوجت هذه التحولات النوعية بالحدث الأهم وهو تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية أواخر السبعينيات، ومع هذه الإجراءات مجتمعة حدثت نقلة نوعية في تاريخ المسرح السوري، وانفتحت الأبواب واسعة أمام عشاق المسرح كي يعملوا وكي يتعلموا بشكل أكاديمي أصول هذا الفن العريق. وبهذا شهدت دمشق في تلك الفترة فورة من العروض الجادة التي أعادت قراءة الواقع والتاريخ من منظور يساري التزم بقضايا الجماهير الكادحة ومدرسة بريخت على الغالب، وظهر كتاب مسرحيون بالمعنى الحرفي للكلمة أمثال سعد الله ونوس، ممدوح عدوان، علي عقلة عرسان ورياض عصمت.

كانت بداية هذه النقلة في عام ١٩٥٩ مع تأسيس فرقة المسرح القومي بإدارة المخرج رفيق الصبان الذي لمع اسمه في عقد الستينيات كأفضل المخرجين المسرحيين السوريين، حيث قدم روائع المسرح العالمي الكلاسيكي بإعدادات معاصرة، وقد أخرج الصبان أولى مسرحيات الفرقة تحت عنوان «براكساجورا» التي قدمت في ٢٥ شباط (فبراير) ١٩٦٠ على خشبة مسرح لومبير عن نص «برلمان النساء» لأرستوفانيس من إعداد توفيق الحكيم، وتشخيص محمود جبر، عبد الرحمن آل رشي، آرليت عنجوري، وقد لاقى العرض إقبالاً جماهيرياً واسعاً. ومنذ ذلك التاريخ وحتى الآن قدمت فرقة المسرح القومي ما يزيد على المائة وأربعين مسرحية عن نصوص منوعة محلية وعربية وعالمية تميزت بجدية المضمون وإن اختلفت مستوياتها الفنية، إلا أن أولى المسرحيات

المأخوذة عن نص محلي كانت في العرض السادس والعشرين للفرقة وهي بعنوان «البيت الصاخب» من تأليف وليد مدفعي وإخراج سليم صبري، ومن العروض الهامة التي قدمتها فرقة المسرح القومي وأثارت الجدل يمكننا ذكر ما يلي على سبيل المثال:
مسرحية «السيل» عن نص للشاعر علي كنعان وإخراج أسعد فضة، قدمت في العامين ١٩٦٨ و١٩٦٩ وهي أول مسرحية شعرية قدمها المسرح القومي وتناولت القضية الفلسطينية من منظور رؤية قومية اشتراكية، مسرحية «الغرباء» عن نص وإخراج الدكتور علي عقلة عرسان، وفيها يؤرخ للقضية الفلسطينية منذ هزيمة حزيران (يونيو) وحتى حرب تشرين (اكتوبر)، بما في ذلك انطلاقة الثورة الفلسطينية، وقد عرضت عام ١٩٧٤، مسرحية «سكان الكهف» إخراج فواز الساجر أداء غسان مسعود، فايز قزق أمل حويجة، قدمت عام ١٩٨٦، مسرحية «كاليغولا» التي أخرجها جهاد سعد عن نص لالبير كامو وتناولت شخصية الطاغية وقدمت لمرتين الأولى عام ١٩٨٥ والثانية عام ١٩٩٥ ونالت جائزة مهرجان قرطاج المسرحي لعام ١٩٩٦. «جزيرة الماعز» تأليف الكاتب الإيطالي أوغوبيتي وإخراج غسان جباعي وناقشت آثار الفاشية وقدمت عام ١٩٨٥ من تمثيل قاسم ملحو، ايمان خضر، آمال سعد الدين وأمل حويجة.

ومن التجارب الهامة التي قدمها جيل المسرحيين الجدد أواخر التسعينيات، والتي تتجه نحو التجريب. تحضر تجربة د. تامر العربيد الذي حاول العمل على أسلوب المسرح الشامل الذي يستلهم الموروث الشعبي في طريقة السرد وأشكال الفرجة من خلال مسرحية «طائر السمرمر» عام ١٩٩٧ و«أبواب وشبابيك وأسرار» عام ١٩٩٩، كذلك تجربة ماهر صليبي في عرضه «تخاريف» الذي قدمه في نفس العام على خشبة مسرح الحمراء وفيه حاول تطبيق مبدأ الإخراج المتوازي لمجموعة من الخطوط الدرامية واللوحات المنفصلة شارك في كتاباتها كل من حيدر عبد المجيد، ماجد صليبي، كوليت بهنا، وتجربة محمد آل رشي الأولى في مسرحية «خطوات» التي قدمها أيضاً عام ١٩٩٩ وفيها اعتمد على تقنية المسرح داخل المسرح، وحركة الجسد مع إلغاء كامل للحوار. كذلك عرض «كسور» لغسان مسعود الذي قدم عام ٢٠٠٠ في صالة الحمراء وحاول فيه تفعيل طاقات الصوت إلى حدوده القصوى وإعطاءه أولوية التعبير عن الحالات الجوانية.

وفي عام ١٩٩٦ استحدث «نادي المسرح» بإدارة جهاد سعد كرديف للمسرح القومي وكمختص بالعروض التجريبية، وقدم أول عروضه «بدون تعليق» من سيناريو وإخراج وليد قوتلي على مسرح القباني، والعرض ألغى الكلام لتحل محله سيمياء الجسد لغة

لقطة من مسرحية «جزيرة الماعز» تصوير: عماد جلول

للتواصل والحوار، وتقترب به من ينابيع الفن المسرحي وآخر تطوراته التي باتت تعرف بالمسرح الحركي.

المسرح يذهب إلى الحياة

من الفرق الرسمية أيضا تأسست فرقة المسرح الجوّال عام ١٩٧١ بإدارة الكاتب الراحل سعد الله ونوس والمخرج علاء الدين كوكش وكان شعارها: «على المسرح أن يذهب إلى الحياة» لذا فقد قدمت عروضها في القرى والساحات العامة، وكانت العروض عبارة عن لوحات مستوحاة من حياة الناس وهمومهم وخلال سنة قدمت الفرقة حوالي عشرة عروض في أماكن مختلفة لاقت إقبالاً جماهيرياً واسعا، وقام بتشخيص هذه العروض ياسين بقوش، عبد السلام طيب وآخرون، لكن منذ عام ١٩٧٤ تحولت الفرقة للعرض في المراكز الثقافية بعد أن تركها ونوس وكوكش وخبا بريقها ونشاطها تدريجيا. ومن العروض القليلة التي قدمت بعد هذا التاريخ مسرحية «أجراس بلا رنين» تأليف وليد مدفعي وإخراج اسكندر كيني عام ١٩٧٦.

كذلك تأسست فرقة المسرح الجامعي المركزية عام ١٩٧٠ بمبادرة الراحل محمد حواري ورفعت شعار «الفن في خدمة الجماهير الكادحة» وقدمت منذ تأسيسها وحتى انطفاء جذوتها عام ١٩٨٤ عددا من العروض الهامة والشديدة الجرأة التي ما زالت تحفظها ذاكرة المسرح السوري، فقد اعتمدت على المخرجين المحترفين والنصوص الاشكالية الجريئة وكانت تقدم سنوياً عملا أو عملين على الأقل في صالات الحمراء والقباني والعمالي، ومن العروض المميزة مسرحية «كيف تركت السيف» عن نص لممدوح عدوان وإخراج فيصل الياسري عام ١٩٧٣ وأثارت جرأة النص الكثير من الجدل، فقد عالج الثورة الإسلامية من منظور الصراع الطبقي والاتجاهات الماركسية، كذلك مسرحية «في انتظار غودو» إخراج نائلة الأطرش ١٩٧٤، ومسرحية «رسول من قرية تاميرا» تأليف محمود دياب وإخراج فواز الساجر وفيها نوقشت موضوعة الحرب من وجهة نظر طبقية اشتراكية وقد قُدم العرض عام ١٩٧٧، وأثناء الإعداد لمسرحية «ليل العبيد» عن ممدوح عدوان أوقف عمل الفرقة بقرار سياسي عام ١٩٧٨، ثم استأنفت نشاطها بعد ثلاث سنوات ومن عروضها المميزة في هذه المرحلة «الأم» عن رواية مكسيم غوركي وإخراج مانويل جيجي ، وفي أواخر حزيران (يونيو) ١٩٩٩ حاول المخرج أمجد طعمة إحياء نشاط المسرح الجامعي من جديد مع عرضه المميز «هكذا أفضل» الذي قدم في مسرح القباني عن نص «أنسو هيروسترات» للكاتب غريغوري غورين، لكن كل المحاولات اللاحقة لم تعد المسرح الجامعي إلى ألقه السابق، ومما يجدر ذكره هنا أن هذه الفرقة رفدت الدراما السورية بأهم ممثليها، أمثال رشيد عساف، عباس النوري، سلوم حداد، بسام كوسا، غسان مسعود وغيرهم الكثيرين.

التجربة الأهم في تاريخ الفرق الرسمية هي تلك التي جمعت ما بين الراحلين سعد الله ونوس وفواز الساجر في إطار المسرح التجريبي الذي تأسس عام ١٩٧٦ وحدد هويته بأنه مسرح متقشف يعتمد الحركة والكلمة بشكل رئيسي، وقد قدم ثلاثة أعمال شديدة التميز خلال ثلاث دورات من مهرجان دمشق للفنون المسرحية كان أولها مونودراما «يوميات مجنون» التي قام بأدائها أسعد فضة لمدة ساعة وربع، وأعدها ونوس عن نص للكاتب الروسي نيكولاي غوغل وقدمت في الدورة السابعة للمهرجان عام ١٩٧٧ وتميز الإخراج بكسر الإيقاع السردي عن طريق الحركة السريعة للمثل وتتالي الإضاءة المتقاطعة ونقل الديكور المتوسط بحركة دائرية. أما العرض الثاني فكان بعنوان «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» الذي أعده ونوس عن نص بيتر فايس وقدم في مسرح القباني أثناء الدورة الثامنة للمهرجان عام ١٩٧٨ كما قدم في مهرجان «فان» بألمانيا الديمقراطية، والعرض الثالث والأخير كان بعنوان «ثلاث حكايات» عن نص الكاتب الأرجنتيني أزوالد دراكون شارك في تشخيصه تيسير إدريس، نجاح سفكوني، زيناتي قدسية، عساف يونس وفايزة الشاويش. وقدم أثناء الدورة التاسعة والأخيرة لمهرجان دمشق للفنون المسرحية عام ١٩٧٩.

في إطار المعهد العالي للفنون المسرحية عمل أفضل الكتاب والمخرجين المسرحيين، وأبدعوا مجموعة كبيرة

من العروض التي تميزت بتنوع وعمق موضوعاتها وتعدد أساليبها الفنية سواء تعلق الأمر بفرقة المعهد أم بمشاريع التخرج التي قدمها الطلاب. وتعتبر مسرحية «تقاسيم على العنبر» المأخوذة عن نص العنبر رقم /٦/ للكاتب الروسي تشيخوف التي أخرجها المخرج العراقي جواد الأسدي وقام بأدائها غسان مسعود، فايز قزق، أمل حويجة وآخرون، يعتبر هذا العرض من أهم عروض فرقة المعهد العالي، أما فيما يتعلق بمشاريع التخرج التي تركت صدى طيباً في الأوساط الثقافية فنذكر على سبيل المثال: «سهرة مع أبي خليل القباني» عن نص سعد الله ونوس وإخراج فواز الساجر عام ١٩٨١، «الملك يموت» إخراج وليد القوتلي عام ١٩٩٠م، «مركب بلا صياد» إخراج فايز قزق ١٩٩٣، «عربة ترام تدعى الرغبة» عن نص تينسي وليمز وإخراج غسان مسعود عام ١٩٩٥، العرس إعداد د٠ نبيل الحفار عن نص لبرتولد بريشت وإخراج العراقي د. عوني الكرومي ١٩٩٨.

ولا ننس أخيراً مسرح العرائس الذي تأسس عام ١٩٦٠ بإدارة عبد اللطيف فتحي، وقدم أهم عروضه مع المخرج مانويل جيجي وخصوصاً في عرضه «الطائر الناري» عام ١٩٩٦.

بدائل المسرح التجاري

كذلك مع بداية الستينات شهد مسرح القطاع الخاص تجارب طموحة قامت بها مجموعة من الفرق التي أعلنت عن نفسها كبديل للمسرح التجاري، وقدمت أعمالاً شديدة الجرأة والتميز بأساليب فنية جديدة ومن أهم هذه الفرق: «ندوة الفكر والفن»، «فرقة المسرح»، «المسرح التجريبي»، «أسرة تشرين».

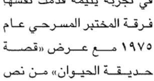
تأسست فرقة «ندوة الفكر والفن» بمبادرة المخرج رفيق الصبان عام ١٩٦١، وقدمت أول وأهم عروضها في نفس العام بعنوان «أنتيغونا» عن مسرحية سوفوكليس وأداء منى واصف، أرليت عنجوري، سمر عطار، عائشة أرناؤوط، ملك سكر، هاني الروماني، أسامة الروماني، يوسف حنا، ومروان حداد، وقام بتصميم الديكورات الفنان لؤي كيالي، والتأليف الموسيقي صلحي الوادي، وقد انتهت الفرقة عام ١٩٦٣ بعد أن قدمت أعمالاً كلاسيكية هامة منها «تاجر البندقية» لشكسبير.

أيضا بمبادرة من رجالات المسرح المهتمين بالمسرح السياسي: الكاتب سعد الله ونوس والمخرج علاء الدين كوكش، يوسف حنا، هاني وأسامة الروماني، تأسست «فرقة المسرح» عام ١٩٦٦، واستمرت لغاية عام ١٩٧٢ وقدمت خلال ذلك ثلاثة أعمال هي «بائع الدبس» الذي عرض في المهرجان الأول للفنون المسرحية عام ١٩٦٩م و«الفيل يا ملك الزمان» الذي قدم في المهرجان الرابع للفنون المسرحية عام ١٩٧٢م، إلا أن أجمل العروض التي قدمتها الفرقة على الإطلاق كان «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» الذي قام بتعرية الأنظمة العربية بعد نكسة حزيران و طرح قضايا المتضررين من الهزيمة، وقد قدمت المسرحية في بيروت أولاً لمدة /١٥/يوما عام ١٩٧٠ بسبب منع عرضها في سوريا، ثم أعيد تقديمها في دمشق بعد أن أسقط المنع في المهرجان الثالث للفنون المسرحية عام ١٩٧١، واستمر عرضها لمدة خمسة أسابيع وهو رقم قياسي بالنسبة للعروض آنذاك.

في تجربة يتيمة قدمت نفسها فرقة المختبر المسرحي عام ١٩٧٥ مع عرض «قصة حديقة الحيوان» من نص



لقطة من مسرحية «تخاريف ماهر صليبي» تصوير: عماد جلول



للكاتب إدوارد البي وإخراج وليد القوتلي وتمثيل الفنانين عبد الرحمن أبو القاسم وزيناتي قدسية والعرض الذي يعتمد على شخصيتين كان يشكل ظاهرة نادرة في تلك الفترة، كذلك الموضوع الذي طرقه والذي يعتمد على معالجة هم إنساني عميق برؤية جديدة تبتعد عن المنظور الواقعي، وقد شارك هذا العرض في المسرح التلفزيوني في بلغاريا، وحاز على جائزة هناك.

في عام ١٩٧٣ التقى الثنائي الشاعر الكبير محمد الماغوط والفنان القدير دريد اللحام وعدد من الممثلين منهم: الراحل نهاد قلعي، عصام عبه جي، تحسين خير بك، ياسر العظمة، صباح الجزائري في العمل الأول لفرقة «أسرة تشرين» التي قدمت أول عروضها بعنوان «حديقة تشرين» عام ١٩٧٤ من إخراج دريد لحام. ثم مسرحية «غربة» عام ١٩٧٦، ومسرحية «كاسك يا وطن» التي قدمت أول مرة في مهرجان قرطاج المسرحي عام ١٩٧٩، وتميزت العروض بكونها كوميديا اجتماعية انتقادية معاصرة، باللهجة العامية عالجت موضوعات حساسة كالاغتراب والهجرة والاستغلال على خلفية سياسية ذات توجهات وطنية، وقد لاقت هذه العروض إقبالاً منقطع النظير في تاريخ الحركة المسرحية السورية، لكن مع انفصال الثنائي الماغوط واللحام انتهى نشاط الفرقة.

في عام ١٩٩٨ عمل الفنان جهاد سعد على إحياء تجربة التعاون مع الماغوط برؤى فنية ذات توجهات تجريبية، عبر مسرحية «خارج السرب»، والعرض عالج مشكلات معاصرة تمس واقع القمع والتجويع، ومشاريع التسوية، وقد يكون العمل الأهم والأكثر جماهيرية الذي قدم خلال عقد التسعينيات، إذ أن عرضه استمر ما يقارب الثلاثة أشهر..

ملاحظات على هامش الذاكرة

تبدو ذاكرة القرن العشرين مشرقة في هذا السرد التاريخي السريع الذي اقتطفت سطوره من صفحات الكتب والمشاهدات الحية لأهم العروض، فالسيرة المكثفة توحي بابتكار حلول مناسبة لإشكالات المضمون والشكل الفني وحرية القول التي يعاني منها المسرح العربي عموما، فنحن هنا أمام عروض اعتمدت نصوص متنوعة الجنسية محلية وعربية وعالمية، وذات مواصفات عالية الجودة إن كان على صعيد كلاسيكيات المسرح أو النصوص المعاصرة، مع تنوع كبير في الموضوعات المطروحة التي تدور حول بؤر إشكالية حقيقية ذات صلة عميقة بقضية التحرر الاجتماعي والسياسي، مسألة الحريات والعدالة الاجتماعية والمساواة، القضية القومية وفي قلبها فلسطين. الفقر والجهل والتخلف مضافا إليها الحرية الفردية والهموم الإنسانية البسيطة، وكلها قضايا تمت معالجتها من منظور تقدمي لا يخفي ميوله اليسارية، تحديداً في عقد السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات، كذلك نحن أمام تنوع كبير في أساليب الأداء والمعالجة الفنية التي حاولت الاستفادة من كل المدارس المسرحية، ومنها المسرح التقليدي والمسرح الحركي ومسرح العبث والمسرح الشامل، وإذا كانت مدرسة بريشت بمقولتيها الرئيستين – كسر الجدار الرابع أو جدار الوهم وشرطية المسرح – قد غلبت منذ الستينيات فإن التسعينيات قد انفتحت بصورة لافتة على كل الأساليب المسرحية لاسيما التجريب.

لكن علينا هنا أن نذكر أن فرق القطاع الخاص لم يكتب لها الاستمرار يوما، وهذه ظاهرة لافتة قد لازمتها منذ قيام المسرح السوري وحتى يومنا هذا، كذلك فإن أغلب فرق القطاع العام لم تستطع إرساء تقاليدها الخاصة، وقد ارتهن نشاطها وجودة عروضها بفترة السبعينات فقط، وهكذا لم يبق عاملا وفاعلا من قائمة الفرق المسرحية الطويلة التي جاء ذكرها سوى المسرح القومي، وهو الآخر عانى من فترة انحسار منذ منتصف الثمانينيات ولمدة عشر سنوات، وقد هجره أهم رجاله وانتقلوا إلى العمل في التلفزيون بحثا عن شهرة أوسع ورغبة منهم في تحسين أوضاعهم المادية، وإذا أردنا أن نكون منصفين هنا توجب علينا الإشارة إلى أن إدارة الفنان جهاد سعد للمسرح القومي منذ أواسط التسعينيات حتى نهايتها ومبادرته في افتتاح نادي المسرح وترميم صالة القباني، هي التي أنعشت عروض دمشق قليلاً بعد كبوتها، وأعادت إليها

بعض وجوهها القديمة، وعززت ميولها نحو التجريب، والدليل على ذلك هذه البيانات الشحيحة التي استطعنا الحصول عليها من مديرية المسارح بدمشق بعد عدد من الزيارات والتواقيع والتي على هزالة حجمها وصعوبة العثور عليها تشير إلى أن المسرح القومي (وهو الفرقة الأهم والأعرق بين الفرق المسرحية) قد قدم خلال عام ١٩٨٨م سبع مسرحيات في ٩٦ عرضا وبلغ عدد البطاقات المباعة ٤١٥٥ بطاقة، وقد انخفض هذا العدد في عام ١٩٩٠ إلى أربع مسرحيات في ٣٣ عرضا و ٣٤٩٥ بطاقة مباعة، ثم عاد وارتفع العدد عام ١٩٩٦ إلى عشر مسرحيات في ١١٠ عروض وأكثر من ٧٠٠٠ بطاقة مباعة، وهذه الأرقام الأخيرة تمثل ذروة العطاء في فترة التسعينيات، ولكنها أرقام تظل زهيدة جداً إذا ما قورنت بعمر المسرح القومي الذي تجاوز الأربعين عاما، وبإمكانياته التي يبلغ قوامها أكثر من مائة ممثل متفرغ وأكثر من عشرة مخرجين وصالتين للعرض هما القباني والحمراء، وبديهي أيضاً أن المسرح لم يتأصل في حياة العاصمة العريقة التي اشتهر ناسها منذ الأزل بعشقهم للفن والجمال، فسبعة آلاف متفرج سنوياً هي الذروة لا تمثل شيئا بالنسبة للملايين الذين يقطنون دمشق وضواحيها، ولهذا أسبابه الكثيرة، لكن ما يعنينا هو غياب اللحظة الراهنة عن العروض المسرحية وغياب النبض الحقيقي لمسارب المعاش، مع أن المسرح أصلاً هو فن الآن وهنا.

إن القبض على انفعالات الراهن وهمومه الكثيرة عبر الإحالة والإسقاطات التي تنتجها إما النصوص الأجنبية أو النصوص التاريخية مضافاً إليها الخطاب الشعاراتي وإن تقاطع مع قناعات الناس بشكل عام، وهذا الالتفاف على الحقائق والواقع الذي فرضته الرقابات والتابوهات على اختلاف أنواعها قد غرب المسرح عن أهله. وكما انهارت أحلام النهضة وجسور الحوار ولم تتأصل فينا المدنية أو قيم الحضارة المعاصرة، بسبب غياب حرية التعبير والفعل وتكريس أحادية الرأي والقرار، كذلك انتهى القرن العشرون بانهيار الحلم في تأصيل مسرح يملك هويته المحلية الخالصة ويذهب إلى جمهوره دون خوف أو وجل.

وعود الألفية الثالثة

أقبلت الألفية الثالثة محملة بالوعود والأحلام التي ترافقت مع حالة الانفراج العام والتغييرات التي شهدتها البلاد، وبعد أن خلف فايز قزق أسعد فضة في إدارة مديرية المسارح عام ٢٠٠١، تتالت الوعود بإطلاق حرية المسرحيين وتحسين أوضاعهم المادية والعمل على دعم العروض الجيدة وإعادة إحياء مهرجان دمشق المسرحي، وظهرت في نفس العام مجموعة من العروض الجريئة لامست الحياة مباشرة كـ«ديك المذابل» لطلال نصر الدين، وفي العام التالي تم الاحتفال بشكل رسمي في سوريا لأول مرة باليوم العالمي للرقص التعبيري في التاسع والعشرين من نيسان (ابريل)، وتوالت التصريحات من قبل وزارة الثقافة حول افتتاح مبنى الصرح المسرحي الكبير بعد انتظار ثلاثين عاما منذ أن وضع حجر الأساس.

ومع بداية عام ٢٠٠٢ بدا أن كل شيء يتغير باتجاه الأفضل، وأن الدماء عادت تجري حارة في أوصال المسرح السوري، فمنذ الشهر الأول وحتى السابع من العام الماضي شهدنا نشاطا ملحوظا من قبل القطاعين العام والخاص اجتذب إليه أهم وجوه المسرح السوري المخضرمين منهم والجدد على حد السواء، حيث بدأ الموسم الشتوي بعرض «الرهان» عن نص يوليوس هاي وإخراج نائلة الأطرش الذي أنتجه تجمع سامة الخاص، بعدها قدم القطاع الخاص أيضا عرض «سمح في سوريا» من تأليف لقمان ديركي وإخراج سامر المصري، وفي الشهر الرابع شاهدنا التجربة الإخراجية الأولى لبسام كوسا «عشاء الوداع» عن نص آرثر سينتزلر أنتجته فرقة أداد بعد توقف استمر لمدة عام، كذلك في نفس الشهر شاهدنا عرض «انعكاسات» للاوند هاجو وكان بمثابة إعلان عن انطلاقة فرقة رماد الخاصة، أما المسرح القومي فقد قدم خلال هذه الفترة أربعة عروض جميلة، هي على التوالي: «موت عابر» من تأليف وإخراج طلال نصر الدين، «ساعي بريد نيرودا» عن رواية الكاتب

التشيلي أنطونيو سكارميتي وإخراج محمود خضور، «الممثل» للؤي شانا، «خواطر» تأليف وإخراج مأمون الخطيب، كذلك قدم المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية عرضين مميزين هما «حلم ليلة صيف» عن شكسبير وإخراج رياض عصمت و «العميان» عن نص الكاتب البلجيكي موريس ميترلنك وإخراج حسن عويتي، وقدم المسرح العسكري عرض «ضد الحكومة» تأليف وإخراج همام الحوت، واستضاف المسرح القومي مونودراما «عازف الكونترباص» من لبنان الشقيق، كذلك استضاف معرض دمشق الدولي عرض «القدس» من الأردن، وفي الشهر السابع أقام المسرح العمالي مهرجانه السنوي وقدم خمسة عروض كان أهمها «هواجس مسرحية» تأليف وإخراج عبد الكريم الحلاق، وبذلك يكون مجموع العروض المسرحية التي شاهدناها خلال الأشهر السبعة الأولى من العام الماضي قد شارف على الثمانية عشر عرضا، وهو رقم كبير لم يعرفه المسرح السوري منذ زمن بعيد مقارنة بالمعطيات السنوية الدورية.

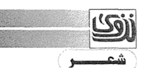
طبعا عانت بعض هذه العروض من الوهن والإشكالات الفنية لاسيما تلك التي قدمها المسرح العمالي، لكن أغلبها تميز بالنصوص الجيدة المكتوبة مباشرة للعرض أو المعدة بشكل متقن له، وسرت فيها روح تجريبية وبحث جاد عن أساليب تعبيرية متنوعة على صعيدي الإخراج والأداء التمثيلي، مع اهتمام واضح بتنويع أشكال الفرجة والعناية بتشكيل الفضاء المسرحي، فثمة عروض انتمت إلى الواقعية الساخرة مثل «موت عابر» وأخرى إلى الأسلوب التعبيري الشاعري مثل «ساعي بريد نيرودا» وثمة عروض اعتمدت التجريب الصرف مثل «العميان» وعروض التزمت بمقولات المسرح الجاد الملتزم مثل «هواجس مسرحية» وأخرى مازجت ما بين الأساليب مثل «حلم ليلة صيف» كذلك سرت الروح الساخرة في أغلب العروض لكنها كانت سخرية سوداء، لامست المفارقات المرة في الحياة، وتجرأت على الحياة السورية بشكل خاص، وهي الملاحظة الأهم التي يمكن تسجيلها هنا، لاسيما أن غالبية الموضوعات التي تطرقت إليها العروض كانت موضوعات اجتماعية انتقادية معاصرة، وحتى تلك النصوص التي تنتمي إلى زمن ماض فقد حفلت بالاسقاطات الراهنة، وكان الهاجس الأكبر الذي حرك كل العروض هو هاجس الحرية فردية كانت أم جمعية، الحرية كشرط أساسي للتحقق والحياة.

كاد هذا النشاط الكمي والنوعي اللافت أن يبشر بأفق ومرحلة جديدة سوف ينتقل إليها المسرح السوري، لولا حالة الصمت والثبات المفاجأة وغير المبررة التي اعترته خلال الأشهر اللاحقة من العام المنصرم، فلولا العرضان اللذان قدما في إطار المسرح القومي في الشهر الأخير من العام، لكنا قد ترحمنا على المسرح والمسرحيين، والعرضان هما مونودراما «عالم صغير» لنوار بلبل و «الموت والعذراء» لهشام كفارنة، وقد ترافق ذلك باستلام د. تامر العربيد إدارة مديرية المسارح، وهو أيضا من أولئك الأكاديميين الجدد والمتحمسين لفكرة تنشيط وتجديد المسرح السوري روحا وقالبا، وهكذا انتهى عام ٢٠٠٢ بنفس الوعود التي ابتدأ بها، وأقبل عام جديد من الوعود مثله مثل غيره من الأعوام الماضية دون أن يجيب عن السؤال: لماذا تتعثر الحياة المسرحية ؟ هل المشكلة تكمن في الإدارة، أم في المسرحيين أنفسهم، أم في القوانين الناظمة، أم في قضية التمويل، أم أنه التلفاز الذي سحب الفنيين والجمهور ؟ هل المشكلة من داخل المسرح أم من خارجه...؟ والأسئلة التي لا نستطيع الإجابة عنها لأي سبب من الأسباب نتركها عادة للمستقبل... هذا إذا ما تركت لنا الغطرسة الأمريكية أي أفق للمستقبل...

المراجع

١- فرحان بلبل «المسرح السوري في مائة عام» (١٨٤٧=١٩٤٦) المعهد العالي للفنون المسرحية/ دمشق ١٩٩٧.

٢- فرحان بلبل «مراجعات في المسرح العربي»، اتحاد الكتاب العرب /دمشق ٢٠٠١.



الشعـــر
مسكن الإنسان

مارتين هايدغر

ترجمة: عزيز الحاكم*

«شعريا يقيم الانسان (dichterisch wodnt der mensch)» هذه العبارة مقتطفة من قصيدة متأخرة للشاعر هولدرلين، وقد تم نقلها بطريقة خاصة جدا عن هذه القصيدة التي تبدأ على النحو التالي:

في سماء صافية بهيجة

بلمع الجرس المسقف بالمعدن

ولفهم كلام الشاعر هذا ينبغي إرجاعه بنوع من الاحتراس الى القصيدة.

ولذلك سنتفحص هذا الكلام ونسلط الضوء على الشكوك التي يثيرها لدينا، وإلا أعوزتنا الحرية والاستعداد الكافي إذا ما حاولنا الاستجابة له.

«شعريا يقيم الانسان» بامكاننا أن نتصور، عند الاقتضاء، بأن الشعراء يقيمون أحيانا في الشعر. لكن كيف يمكن للانسان أن يقيم في الشعر؟ ألا تتعارض الاقامة تعارضا كليا مع أحوال الشعراء؟ ثم ان اقامة الانسان مستعجلة ومهددة بأزمة الإيجار. بعد أن أضحت اليوم محاصرة بالعمل، مضطربة من شدة التهافت على إحراز النجاح وكسب الامتيازات، مأخوذة بسحر المتعة والتسليات المنظمة. وإذا ما حدث أن وفر سكننا للشعر مكانا ما، وبعضا من الوقت، فان ما سيحصل آنذاك، وفي أحسن الحالات، هو أن نعنى بالآداب الجميلة ونطبع القصائد، أو نبثها عبر الأثير.

الشعر مدحوض، مثل حنين عقيم أو رفرفة في الخيال. ملفوظ مثل اللوذ بحلم عاطفي، أو محسوب على الأدب. وقيمة الأدب تقدر بمدى «فعلية» اللحظة. وهذه الفعلية بدورها تقرها وتديرها الأجهزة التي تصنع الرأي العام المتمدن. كما أن الحركة الأدبية تعتبر من وكلاء هذه الأجهزة. والمقصود بـ«الوكلاء» هنا أولئك الذين يسوقون الآخرين وهم أيضا مسوقون، ولذلك لا يمكن للشعر أن يتجلى سوى على شكل أدبي. وحيثما تم اعتباره وسيلة من وسائل الثقافة وبكيفية علمية فانه يكون مادة من مواد تاريخ الأدب، كما أن الشعر الغربي يروج تحت تسمية عامة هي «الأدب الاوروبي».

وإذا ما أدركنا، الآن، بأن الشعر ليس له إلا شكل واحد من أشكال الوجود، يرتبط بالحياة الأدبية، فكيف لسكن الانسان أن يقوم على الشعر؟ وفضلا عن ذلك فان القول بأن الشعر مسكن الانسان هو مجرد كلام تلفظ به شاعر لم يستطع أن يعيش حياته على الوجه الأكمل. ومن أحوال الشعراء أنهم لا يرون الواقع، ويعوضون الفعل بالحلم. وما يقومون به محض تخيل، فهل ينبغي أن يكون مسكن الانسان شعرا وشعريا؟ لن يقبل بهذا سوى من يحيا بعيدا عن الواقع ويشيح ببصره عن الأوضاع الاجتماعية والتاريخية التي تخضع لها حياة الناس اليوم ويطلق عليها علماء الاجتماع اسم «الحياة الجماعية».

لكن قبل الاقرار بالتعارض القائم بين السكن والشعر، بنوع من التبسيط، من الأفيد تفحص كلم الشاعر في هدوء. فهو يتحدث عن سكن الانسان، ولا يصف أحوال السكن في الوقت الحاضر. ولا يؤكد بأن الاقامة تعني امتلاك سكن. وأكثر من ذلك فهو لا يقول ان الشعر مجرد تلاعب متخيل بالخيال الشعري. من إذن من المفكرين يجرؤ على القول بترفع مشبوه إن السكن والشعر متناقضان؟ فهما يتحملان بعضهما. ولربما وجه أحدهما الآخر، بحيث ان احدهما (السكن) يقيم في الآخر (الشعر). وبهذا الافتراض نكون ملزمين بالتفكير في كينونتهما نفسها. وإن كنا لا نشذ حيال هذا الالزام فإننا نفكر، انطلاقا من السكن، فيما يسمى عادة بـ«وجود» (Existenz) الانسان. وحقيقة القول باننا بذلك نتخلى عن التصور السائد حول السكن. لأنه لا يعتبر السكن سوى – سلوك من سلوكات الانسان الأخرى. فنحن نشتغل في المدينة لكننا نسكن في الضواحي.

ونحن على سفر دائم، تارة نقيم هنا وتارة هناك. وبهذا المعنى يكون السكن مجرد امتلاك لمسكن.

* شاعر ومترجم من المغرب

عندما يتحدث هولدرلين عن السكن فانه يدخل في اعتباره السمة الأساسية للوضع البشري. ويتفحص الشعر انطلاقا من علاقته بالسكن.
وهذا لا يعني ان الشعر ليس سوى زخرف وفضلة زائدة على السكن.
كما ان الطابع الشعري للسكن لا يعني انه في كل اقامة يتصادم هذا الطابع، بشكل أو بآخر، مع قولة «الشعر مسكن الوجود» وعلى العكس من ذلك فان الشعر هو الذي يحول الاقامة الى سكن حقيقي.
وهو الذي يقوم بـ«الإسكان». لكن بأية وسيلة نتمكن من السكن؟ بالبناء (Bauen)، ذلك ان الشعر إسكان وبناء في نفس الآن.
وهكذا نلقي أنفسنا امام مقتضى مزدوج: التفكير أولا في ما يسمى بوجود الانسان انطلاقا من السكن- والتفكير بعد ذلك في كينونة الشعر بما هو «إسكان» و«بناء». فإذا ما بحثنا في هذا الاتجاه عن كينونة الشعر توصلنا الى كينونة السكن.
لكن من أي جانب يمكننا - نحن معشر البشر- أن نكتشف المنافذ المفضية الى كينونة السكن والشعر؟ وكيف لنا أن نزعم بأننا قادرون على بلوغ كينونة الشيء؟ فالانسان بامكانه أن يدعي ذلك من خلال ما توفره له اللغة من كلام. وهذا لا يتأتى له الا إذا ما صب اهتمامه على كينونة اللغة لأطول وقت ممكن.
ومع ذلك فان الأقوال والكتابات والأحاديث الاذاعية، وهي جامحة وحاذقة في نفس الوقت، كلها ترقص رقصة جنونية حول الأرض. والانسان يتصرف كما لو انه خالق اللغة وسيدها، في حين أنها هي سيدته وستظل كذلك.
وعندما تنقلب علاقة السيادة هذه فان دسائس غريبة تخطر ببال الانسان، وتتحول اللغة الى وسيلة للتعبير، وبهذه الصفة قد تغدو مجرد وسيلة للضغط. والجميل في الأمر أن اللغة حتى في مثل هذا الاستعمال تحاط بالعناية. غير أن هذه العناية وحدها لن تساعد على قلب علاقة السيادة الحقيقية القائمة بين اللغة والانسان.
لأن اللغة في واقع الأمر هي التي تتحدث، أما الانسان فانه يتكلم فقط كي يجيب اللغة فيما هو ينصت الى ما تقول له.
ومن بين كل النداءات التي نساهم- نحن معشر البشر- في انطاقها يعتبر نداء اللغة أرقاها وأولاها.
فاللغة تومئ لنا وهي أول وآخر من يزودنا بكينونة الشيء.
وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال ان اللغة، في اية دلالة وكيفما اتفق. تمنحنا كينونة الشيء بكيفية مباشرة وقطعية مثلما يمنح الشيء الجاهز للاستعمال. والتوازن الذي يصغي به الانسان صادقا الى نداء اللغة انما ينبع من القول الناطق في مادة الشعر. فكلما ازدادت أعمال الشاعر شاعرية ازداد قوله تحررا وانفتاحا على ما ليس في الحسبان، وقوي استعداده لتقبل كل طارئ. وكلما انساق قوله بدون قيد لحكم الانتباه المثابر على سماعه اتسعت الهوة بين ما يقوله وبين ما هو مجرد زعم ينبغي فحصه لمعرفة ما إذا كان صائبا او مجانبا للصواب.

شعريا يقيم الانسان

هذا ما يقوله الشاعر. ونحن سندرك جيدا كلام هولدرلين إذا ما اعدناه الى موضعه في سياق القصيدة التي اقتطف منها. سنصغي قبل كل شيء الى هذين الشطرين المقتطعين بمقص حاد من كلام الشاعر:

مفعما بالجدارات، لكن شعريا
يقيم الإنسان فوق هذه الأرض

في صفة (شعريا Dichterisch) ترن نبرة الشطرين الأساسية. ويبرز السياق هذه الصفة من جانبين: جانب ما يسبقها وجانب ما يليها. في الجانب السابق ترن كلمات: «مفعما بالجدارات، لكن...» كما لو أن ما يليها: «شعريا» يحصر مجال الإقامة في كونه مفعما بجدارات الإنسان. لكن ما ينبغي فهمه هو عكس ذلك. فالحصر هنا معبر عنه بكلمتي «مفعما بالجدارات» اللتين ينبغي أن نضيف اليهما في ذهننا تعبير «بدون شك». ذلك ان اقامة الانسان من بعض النواحي جديرة بالتقدير وهذا ما لا شك فيه. لأن الانسان يشمل بعنايته الأشياء التي تنمو مثل أشياء الأرض. ويحتفظ بما يكبر لنفسه. وكل من العناية والمحافظة تشكلان وسيلة من وسائل الاقامة. ورغم ذلك فالانسان لا يكتفي بزرع ما ينمو من تلقاء نفسه، بل انه يبني أيضا ما لا يولد ولا ينمو. وما يبنى bauen ليست هي المباني وحدها، بل كل الأعمال المصنوعة باليد كينونة السكن عن آخرها، غير ان جدارات Merites هذا «البناء» المتعدد لا تملأ أبدا كينونة السكن عن آخرها. بل إنها على العكس من ذلك توصد في وجه السكن باب كينونته نفسها. فالجدارات إذن هي التي تحصر بوفرتها حدود الزرع والبناء، وهذان الأخيران هما اللذان يعملان على تلبية حاجات السكن. وكل من الزرع، بمعنى تلك العناية التي يوليها الفلاح لعملية النمو، والبناء أي تشييد العمارات والمعامل وصُنع الآلات، هما من نتائج السكن الاساسية، لكنهما ليسا ركيزته الاصلية ولا الفعل الذي ينشئه. إذ ينبغي أن يتم هذا الفعل بوسيلة بناء أخرى. كما أن عملية «الزرع والبناء» التي تطبق بطريقة عادية وحصرية، باعتبارها الوسيلة الوحيدة المعروفة للسكن، تعود على السكن بالكثير من الجدارات. إلا أن الانسان بإمكانه أن يقيم فقط حين «يبني» ويصمم على الاستمرار في «البناء» بطريقة مغايرة.
وبعد «مفعما بالجدارات (دونما شك) لكن شعرياً، يقيم الانسان» ترد في النص عبارة «فوق هذه الارض» قد نحكم

على هذه الاضافة بأنها زائدة عن الحاجة، لأن السكن يعني مسبقا اقامة الانسان فوق الأرض، فوق «هذه» الأرض التي يعلم ان مآله إليها. لكن حين يقول هولدرلين بكل جسارة ان اقامة البشر شعرية فانه يوحي لنا بأن الاقامة «الشعرية» تقتلع البشر من الأرض. والشعر (Das Dichterische) حين تطابق بينه وبين ما هو شعري (Poetische) يغدو منتميا الى مملكة الخيال. ويحلق السكن بطريقة شعرية فوق الواقع في علياء الخيال. ومثل هذه التصورات السانجة يواجهها الشاعر بقوله ان الاقامة الشعرية هي اقامة «فوق هذه الأرض».

ولا يكتفي هولدرلين بوضع «الشعر» في مأمن من كل تأويل خاطئ ومتسرع بل انه وهو يضيف عبارة «فوق هذه الأرض» يمضي بنا على نحو ملائم صوب كينونة الشعر. حيث لا يحلق الشعر فوق الأرض ولا يتجاوزها كي يهجرها ويطير فوقها. لأن الشعر هو الذي يسعى بالانسان فوق الأرض، الى الأرض وبذلك يتحكم في اقامته.

مفعما بالجدارات، لكن شعريا.
يقيم الانسان فوق هذه الأرض.

ترى هل نعرف الآن كيف يقيم الانسان شعريا؟ نحن ما لنا لا نعلم عن ذلك شيئا. بل اننا معرضون لخطر الخلط بين بنات أفكارنا وبين الكلمة الشعرية لدى هولدرلين. ومما لا شك فيه أن هولدرلين يشير الى الطريقة التي يقيم بها الانسان والى جداراته أيضا. غير انه لا يفضل الاقامة، كما فعلنا نحن، عن أفعال الاقامة .(Bauen) وهو لا يتحدث عن هذه الأفعال، لا بمعنى المحافظة ولا بمعنى العناية او البناء، ولا يقدم الشعر على انه طريقة خاصة للسكن .(des bauens)

ان ما يقوله هولدرلين، حين يتحدث عن الاقامة شعريا، لا يشبه في شيء ما نفكر فيه. ومع ذلك فان ما نفكر فيه وما يقوله هولدرلين شعريا يعبران عن نفس الشيء.

وهنا يجب علينا ان نكون حذرين حيال أمر هام، إذ تقتضي الضرورة ان نلاحظ قبل كل شيء بان الشعر والفكر لا يتفقان حول «نفس الشيء» إلا حين يحافظ كل منهما لى اختلاف كينونته لأطول مدة.

فالشيء نفسه لا يطابق نظيره، ولا يطابق التماثل الأجوف لما هو شبيه خالص. والنظير (das gleiche) يرتبط دائما بما هو غير مختلف من أجل ان ينطبق كل شيء عليه. أما الشيء نفسه (ds selbe) فانه في ارتباط متبادل مع ما هو مختلف بناء على التراكم الذي يسببه الاختلاف. ولذلك لا يجوز الحديث عن «الشيء نفسه» إلا حين يتم التفكير في الاختلاف. ومن خلال المؤالفة بين الاشياء المختلفة تبدو الكينونة، وهي تجمع الشيء نفسه، جلية.

«الشيء نفسه» يستبعد كل مسارعة الى حل الاختلافات بالمماثلة وحدها. فهو يجمع المختلف في اتحاد أصلي. وخلافا لذلك يفرق النظير الأشياء في وحدة باهتة للواحد المماثل بدون قيد ولا شرط. وقد كان هولدرلين على علم خاص بهذه الامور.

يقول في قصيدة هجاء بعنوان (أصل كل داء).:

رائع جدا أن نكون متحدين
فلماذا إذن يظل البشر
في حاجة مسقام
الى ألا يكون الكائن إلا واحدا
والشيء إلا واحدا؟

وإذا ما تأملنا ما يقوله هولدرلين شعريا حول موضوع إقامة الانسان بطريقة شعرية لاح لنا السبيل الذي نستطيع من خلاله، بفضل تنوع الأفكار، الاقتراب من هذا «الشيء نفسه» الذي يعبر عنه الشاعر شعريا.

لكن، ماذا يعني هولدرلين بإقامة الانسان بطريقة شعرية؟ سنحاول الاجابة عن هذا السؤال بالإصغاء الى الأشطر التالية من نفس القصيدة.

لأنها واردة في نفس المناخ الذي قيل فيه الشطران المفسران سابقا، يقول هولدرلين:

هل يحق للإنسان
حين يملأ العناء حياته،
أن يرفع رأسه الى السماء ويقول:
أنا أيضا أريد أن أكون هكذا؟
أجل.
فطالما سكن الود الخالص قلب الإنسان
اسعفته النباهة على أن يقيس نفسه بالآلهة.
هل الآلهة مجهولة؟
هل يظهر مثلما تظهر السماء؟
هذا بالأحرى ما يبدو لي.
هو ذا مقاس الإنسان
مفعما بالجدارات، لكن شعريا،
يقيم الإنسان فوق هذه الأرض.
بيد أن ظلمة الليل بنجومه
ليست أنقى من الانسان،
هذه الصورة الإلهية.
هل ثمة فوق الأرض مقياس ؟
كلا، ولا واحد.

لن نتفحص من هذه الأشطر إلا جزءا صغيرا، بغية إدراك ما يعنيه هولدرلين حين يصف إقامة الانسان بأنها «شعرية». وتقدم لنا الأشطر الأولى اشارة واضحة، فهي على شكل سؤال يجيب عنه الشاعر بكامل الثقة: أجل. والسؤال يعبر بطريقة غير مباشرة عما يعبر عنه الشطران (المتعلق عليهما أعلاه) بطريقة مباشرة: مفعما بالجدارات، لكن شعريا، يقيم الانسان فوق هذه الأرض». يتساءل هولدرلين:

هل يحق للإنسان
حين يملأ العناء حياته
أن يرفع رأسه الى السماء ويقول:
أنا أيضا أريد أن أكون هكذا؟
أجل.

فالإنسان لا يجهد نفسه من أجل أن يحظى بالجدارة إلا في ظل العناء الخالص. هنا يراكم «الجدارات». لكن من حق الانسان أيضا في نفس هذا المناخ، وانطلاقا منه، ومن خلاله، أن يرفع بصره صوب السماوات. لكن النظر إلى الأعلى يقطع كل المسافة التي تفصلنا عن السماء، ومع ذلك يظل في الأسفل، فوق الأرض.

والنظر الى الأعلى هو الذي يحدد الفاصل القائم بين السماء والأرض. وهذا الفاصل هو المقدار المخصص لاقامة الانسان، وهو مقدار فطري مخصص لنا، وبفضله تظل المسافة القائمة بين السماء والأرض مفتوحة، ونطلق عليه اسم (البعد dimension die)، وهو قابل للقياس من طرف لآخر في حين انه يقيس نفسه بطرفي السماء. وهذا القياس الفطري لا يباشره الانسان عند الحاجة، بل إن كينونته لا تتحقق إلا به. ولذلك يستطيع أن يحول دون إجراء هذا القياس أو ينقص منه أو يزوره لكنه عاجز عن التملص منه. وقد اعتاد الانسان دائما أن يرتبط بما هو سماوي ويقارن نفسه به. وإبليس نفسه جاء من السماء. ولذلك يقول هولدرلين في قصيدته: الانسان يقارن نفسه بالآلهة فهي «المقياس» الذي يقيس به الإنسان اقامته ومقامه فوق الأرض وتحت السماء. وبهذه الوسيلة فقط يستطيع الانسان أن يكون في مستوى كينونته، كما أن إقامته تستند على هذا المسح الجغرافي الذي يستوجب النظر إلى الأعلى، وعلى قياس البعد الذي يكون فيه للسماء والأرض موقع.

وهذا المسح Vermessung لا يقتصر على قياس الأرض وليس مجرد جيومترية (قياس جغرافي بالأمتار) بل إنه يقيس السماء لحسابه الخاص. وهو ليس علما، انه يقيس المساحة القائمة بين السماء والأرض خلال تجاذبهما. كما يفضي بالاقامة الى بنيتها الأساسية.

والمسح الجغرافي للبعد هو العنصر الذي تتحقق به كفالة السكن البشري ومن خلاله تدوم الاقامة، وبهذا المعنى يكون المسح/ القياس هو شعر الاقامة. أن يكون المرء شاعرا فهذا يعني أن يمارس القياس. لكن ما معنى القياس؟ من الواضح انه إذا كان على الشعر أن يعتبر بمثابة فعل قياس فاننا لسنا ملزمين بربطه اعتباطيا بأية صورة للقياس ووحدته.

ومن المفترض أن يكون الشعر قياسا بامتياز، ولربما كان علينا ونحن نردد عبارة: (أن يكون المرء شاعرا فهذا يعني أن يباشر القياس...) ان نتلفظ بها على نحو فنقول مثلا: «أن يكون المرء شاعرا، هنا يكمن القياس». في الشعر يتجلى كل ما له علاقة بقياس أغوار الكينونة.

ولذلك ينبغي إيلاء الأهمية لفعل القياس الأساسي، وهو يتمثل بشكل عام في البدء في امتلاك المقياس الذي سنقيس به.

والشعر في حقيقة الأمر هو امتلاك المقياس الذي يحصل بواسطة الانسان على القياس المناسب لمساحة كينونته، فالإنسان ينشر كينونته باعتباره إنسانا فانيا. وهو كذلك لأنه معرض للموت. وهذا يعني انه قادر على الموت بما هي موت. وحده الانسان يموت. وهو يموت باستمرار مهما طال مقامه ووجوده فوق هذه الأرض. تكمن إقامته تكن في الشعر. أما كينونة الشعر فان هولدرلين يراها في امتلاك المقياس الذي يتم به المسح الجغرافي Arpentage للوضع البشري.

لكن كيف لنا أن نبرهن على أن هولدرلين يعتبر كينونة الشعر امتلاكا للمقياس؟ لا موجب للبرهنة هنا. لأن البرهنة ليست سوى عملية مجربة بعديا على أساس بعض الفرضيات. وتبعا للكيفية التي تصاغ بها الفرضيات فانه من السهل البرهنة على كل شيء. وعلى العكس من ذلك فان الامور التي يمكننا أن نوليها الاهمية قليلة. يكفي إذن أن نهتم بكلام الشاعر.

ثم ان أشعار هولدرلين كما سنرى ذلك لاحقا تعنى بالقياس والمقارنة قبل كل شيء. حيث يتساءل الشاعر:

«هل الآلهة مجهولة»؟

كلا. فلو كان الأمر كذلك، كيف إذن ستكون هي المجهولة، أصل كل قياس؟ ومع ذلك- وهذا ما ينبغي الآن سماعه وادراكه بشكل جيد- فإن الآلهة بالمعنى المتداول مجهولة بالنسبة لهولدرين، وإذا كانت هي المقياس لدى هولدرلين فما ذلك غلا لأنها غير معروفة: هل يعني هذا أن هولدرلين يقف حائرا أمام السؤال المثير: كيف لمجهول بذاته أن يكون مقياسا؟ لأن الانسان لا يمكن أن يقارن نفسه بما لا ينكشف ولا يظهر. لكنه إذا بان أصبح معروفا. ورغم ذلك فإن الآلهة تظل مجهولة وهي أصل القياس. وفضلا عن ذلك فان هذه الآلهة الذي تبقى مجهولة ينبغي عليها في نفس الوقت الذي تبدو فيه على ما هي عليه، أن تتجلى بصفتها مجهولة. والغامض في هذا الأمر ليست هي الآلهة في حد ذاتها بل تجليها. ولذلك يسارع الشاعر

الى طرح السؤال التالي: «هل تظهر مثلما تظهر السماء؟ ليجب في الحال: «هذا بالأحرى ما يبدو لي».
ونحن بدورنا نتساءل الآن: لماذا يميل الشاعر الى هذه الفرضية؟
ويقدم لنا المقطع الشعري اللاحق اجابة موجزة: «هو ذا مقاس الانسان». فما هو المقاس الصالح لقياس الإنسان؟ هل هي الآلهة؟ كلا. هل هي السماء؟ كلا. هل هو الجانب البادي في السماء؟ كلا. ان المقياس هنا يتمثل في الكيفية التي تظل بها الآلهة مجهولة، بما هي كذلك، ومتجلية من خلال السماء. فالاله يظهر بواسطة السماء، وهذا الانكشاف يظهر ما هو مخفي- لا بمحاولة اقتلاع ما هو مخبوء بل بالاعتناء بهذا الاحتجاب نفسه. وهكذا تتجلى الآلهة المجهولة، من خلال السماء، بما هي مجهولة. وهذا التجلي هو المقياس الذي يقيس به الانسان نفسه. وهذا مقياس غريب ومحير بسبب الطريقة التي يتمثل بها البشر عادة جميع الأشياء، وهو مقياس متعب بالنظر إلى الآراء اليومية التي تفهم بقليل من الجهد وتترسخ عن طيب خاطر على أنها المقياس النموذج لكل تفكير وكل تأمل.
لكن لماذا ينبغي أن يمنح هذا المقياس، المثير لاستغرابنا نحن المحدثين، للانسان ويقال له؟ ولماذا ينبغي أن ينقل اليه عبر اجراء القياس أي بواسطة الفعل الشعري؟ لأنه بواسطة هذا القياس وحده نتمكن من ادراك كينونة الإنسان، ولأن الإنسان يحقق مقامه بقياس «ما فوق الأرض» و«ما تحت السماء» من الأول الى الآخر.
وكل من هذه الـ«فوق» والـ«تحت» تتعاضدان وتتكافلان، ويتم تواجهما في هذا النطاق القطري الذي يجتازه الانسان خلال مقامه الأرضي، يقول هولدرلين:

دائما يا عزيزي الغالي
تمضي الأرض
وتبقى السماء

لأن الإنسان مطالب بقياس نفسه كي يظل له مكان في هذا البعد.
ولذلك فهو في حاجة الى قياس يمكنه من الوصول الى هذا البعد.
وبادراك هذا القياس وضبط حجم امتداده واتخاذه وسيلة لقياس الأشياء يتواصل الشاعر الى تحقيق كينونته الشعرية: (dichten) لأن الشعر هو اجراء القياس من أجل اقامة مسكن للانسان. والآن، هل ندري ما هو «الشعر» بالنسبة لهولدرلين؟ نعم ولا.
نعم. حين يتضح لنا الأفق الذي ينبغي تأمل الشعر عبره، بما هو فعل قياس بامتياز. ولا ، بالنظر الى الشعر على أنه الفعل الذي يصل فيه هذا القياس الغريب إلى البعد ويقيسه. ومع ذلك فان ما يثير الاستغراب هو أن هولدرلين يعتبر الشعر بمثابة فعل قياس.
ونحن نتمثل القياس على المنوال المعهود: فمن خلال الاستعانة بالأشياء المعروفة والأدوات المرقمة والاعداد نتوصل الى تشخيص المجهولة ليصير معلوما ويتم حصره في عدد معين ونظام مرئي في كل وقت. وتتنوع وسيلة القياس هاته تبعا لطبيعة الأجهزة المستعملة. لكن ما الذي يضمن لنا بأن هذا النوع المعهود من القياسة كاف، لكونه متداولا، لبلوغ كينونة القياس؟ فنحن ما أن نسمع بالحديث عن المقياس حتى نسارع الى التفكير في العدد ونتمثلها معا، القياس والعدد، على انهما شيء واحد وكمي وحين يعتبر هولدرلين الشعر بمثابة مقياس، ويمارسه كفعل قياس، يكون علينا آنذاك أن نأخذ بعين الاعتبار، ونحن نفكر في الشعر، القياس المجرى لحظة اتيان الفعل الشعري. ويكون علينا أن نحترس من طريقة إجراء هذا القياس، حيث لا تتقدم اليد لتأخذ، بل اننا نترك الأشياء التي تليق بنا تتقدم منا.
لكن ما هو المقياس المناسب للشعر؟ هل هو الألوهية؟ ربما كان هذا السؤال مستعصيا جدا على الانسان ومطروحا قبل الأوان.
فلنبدأ إذن بالتساؤل حول ما يمكن قوله بصدد الألوهية، مستعينين على ذلك بقصيدة هولدرلين «في زرقة السماء اللذيذة يلمع....» حيث يستحضر الشاعر في كلامه المترنم صفاء السماء وأصداء مجاريها وأنفاسها، وحين يستحضر كل ذلك يجعله يلمع ويرن، ومن خلال التغني بملامح السماء يستحضر الشاعر ما ينكشف فيكشف بوضوح عما يستتر. ومن بين المظاهر المألوفة يعني الشاعر ذلك الشيء الغريب حيث يحيل اللامرئي على ذاته كي يظل كما هو: مجهولا.
والشاعر لا يكتب الشعر إلا حين يمارس القياس ويصف ملامح السماء مستسلما لمظاهرها كما ان الاسم المتداول حول الملمح والمظهر هو «الصورة bild» ويتمثل جوهر الصورة في ابانة شيء ما. وعلى العكس من ذلك فان النسخ والتقليدات هي مجرد تنويعات منحطة للصورة الحقيقية التي تعمل، مثل الملمح، على اظهار اللامرئي، وبذلك «تتخيله» من خلال ايلاجه في شيء غريب عنه. ولأن الشعر يقوم بهذا الاجراء الغامض فانه يتحدث بالصور. ولذلك فالصور الشعرية هي تخيلات، وليس مجرد أوهام، بل هي تخيلات باعتبارها تضمينات مرئية لما هو غريب في المظهر المألوف. والقول الشعري للصور يجمع ويوحد في فعل واحد صفاء الظواهر السماوية وأصداءها، وعتمة ما هو غريب وصمته. ولذلك يقول هولدرلين بعد مقطع «مفعما بالجدارات لكن شعريا، يقيم الانسان فوق هذه الأرض»:

غير أن ظل الليل بنجومه
ليس أنقى من الانسان

و«.. ظل الليل» هو الليل نفسه، وهو الظل، تلك العتمة التي لا يمكن أبدا أن تتحول الى ظلمة خالصة، لأنها باعتبارها ظلا تبقى موكولة للضوء ومنعكسة من خلاله. والقياس الذي يجريه الشعر يحيل على نفسه- باعتباره ذلك الشيء الغريب حيث يصون اللامرئي وجوده الخاص- من خلال ذلك الشيء المألوف، أي من خلال ملامح السماء. ولهذا فان طبيعة القياس الأساسية هي نفس طبيعة السماء. لكن السماء ليست ضوءا خالصا. وبريق ارتفاعها هو في حد ذاته عتمة اتساعها التي تحتمي بها كل الأشياء. كما ان زرقة السماء الشهية هي لون العمق. وبريق السماء هو شروق وغروب الغسق الذي يلف كل ما نعرفه، هذه السماء هي المقياس. ولذلك يجد الشاعر نفسه مضطرا الى التساؤل: هل ثمة فوق الأرض مقياس؟

ثم يجيب على مضض: «كلا ولا واحدا» لماذا؟ لأن معنى «فوق الأرض» لا يدوم إلا بدوام إقامة الانسان فوق الأرض ومن خلال هذه الاقامة يبقي على الأرض كما هي.

لكن الاقامة لا تتحقق الى حين يظهر الشعر وينشر وجوده بالكيفية التي نقدمها الآن: أي كقياس للمقاسة. فهو نفسه المقياس المرتب بالمعنى الخالص للكلمة، وليس مجرد قياس بواسطة مساطر مرقمة لوضع التصاميم. كما أن الشعر هو أكثر من فعل بناء، اذا كان المقصود بالبناء تشييد عمارات وتجهيزها. وبمقدار ما يكون الشعر مقاسا يحقق بعد الاقامة فإنه سيكون هو «السكن» الأساسي. فالشعر هو الذي يوفر لإقامة الانسان كينونتها... وهو «الإسكان» الأصلي. وبذلك تكتسب عبارة «الإنسان يقيم بقدر ما يبني» معناها الحقيقي. لأن الإنسان لا يقيم حقا حين يقتصر على تنظيم مقامه في الأرض، تحت السماء، والاعتناء مثل فلاح بالأشياء التي تنمو، والانشغال في نفس الوقت بتشييد المباني، الانسان لا يستطيع البناء إلا إذا أقام بالطريقة التي يتخذ بها الشاعر المقاس، والإقامة الحقيقية تتوفر حيثما يوجد الشعراء، ويوجد من يضبطون المقاس للهندسة المعمارية وبناء السكن.

في الثاني عشر من مارس ١٨٠٤ كتب هولدرلين من Nitrtingen الى صديقه «ليوفون سيكندورف» رسالة جاء فيها:: «إن الحكاية كرؤية شعرية للتاريخ ولهندسة السماء المعمارية هي في الوقت الحالي شغلي الشاغل والجرماني بوجه خاص، لأنها تختلف عن الحكاية الاغريقية».

شعرياً يقيم الانسان

الشعر يشيد كينونة السكن. والشعر والسكن لا يتنافيان. بل انهما يتعاضدان ويستدعي أحدهما الآخر بالتناوب. «شعريا يقيم الانسان»، ونحن؟ هل نقيم شعريا؟ نحن نقيم، على وجه الاحتمال، بدون شعر. وإذا كان الأمر كذلك أفلا يعني هذا أن كلام الشاعر واثق من خطئه؟ كلا. لأن صحة كلامه مؤكدة بكيفية أقل اقناعا. ولأن الاقامة لا يمكن أن تكون لا شعرية إلا إذا كانت شعرية في الأصل. ولكي يكون الانسان أعمى ينبغي أن يكون مبصرا قبل ذلك. فقطعة الخشب لا يمكن أبدا أن تصير عمياء. لكن حين يصبح الانسان أعمى يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كان عماه ناجما عن خصاص وفقدان أم عن فيض وزيادة.

يقول هولدرلين في نفس القصيدة التي يتروى فيها مقاس كل قياس:

«ربما كانت للملك أوديب عين زائدة». إذن، من الممكن أن تكون اقامتنا بدون شعر، وعجزها عن اجراء القياس، نابعين من افراط غريب ومغالاة في القياس والحساب.

هل نقيم نحن بطريقة لا شعرية؟ كيف ذلك؟ هذا ما لا نستطيع في كل الحالات معرفته بالتجربة إلا إذا أدركنا معنى الشعر.

هل يؤثر فينا هذا القلب Renversement بهذه الكيفية اللاشعرية؟ لا يمكننا توقع ذلك إلا إذا ما ترسخ في ذهننا ما هو شعري. وكيف يمكن لعملنا ولا علمنا أن يكون لهما نصيب في هذا القلب؟ وفي أي نطاق؟ نحن وحدنا قادرون على اثبات ذلك إذا ما أدركنا أهمية الشعر.. الشعر هو القوة الاساسية للاقامة الانسانية. لكن الانسان لا يمكنه أن يكون شاعرا إذا لم يكن قادرا على حب الانسان وصون وجوده.

ولذلك لا يظهر الشعر الحقيقي في كل الحقب.

متى يعيش الشعر الحقيقي بيننا؟ وكم الوقت يدوم ذلك؟

هذا ما يجيبنا عنه هولدرلين في المقطع الشعري الذي قرأناه أعلاه، فلنصغ إليه مجددا:

طالما سكن الود الخالص
قلب الانسان
أسعفته النباهة
على أن يقيس نفسه بالآلهة

و«الود» ما معناه؟ انه كلمة غير مؤذية، لكن هولدرلين يلحق بها نعت «الخالص» وقد نقل الشاعر كلمة «الود» عن اليونانية.

يقول سوفوكل في قصيدة :«Ajax»

«الرعاية تجلب أختها دائما»

بدوام الرعاية يدأب الانسان على مقارنة نفسه بالآلهة.

وحين، يحدث مثل هذا القياس يصبح الانسان شاعرا، انطلاقا من وجود الشعر ذاته. وعندما يظهر الشعر يقيم الانسان فوق الأرض إنسانيا. وساعتها كما يقول هولدرلين في قصيدته الأخيرة «تكون حياة الناس حياة مقيمة HABITANTE».

أغانٍ أخرى

فيليب جاكوتي

ترجمة: لخضر بركة*

«فيليب جاكوتي» شاعر فرنسي. ولد بمودون- سويسرا عام ١٩٢٥، شعره نشيد داخلي، شفاف، غالبا ما يرتبط بالانفلات المؤلم للزمن بعد دراسته للأدب بلوزان، عاش بعض السنوات في باريس كمتعاون مع ديار الطبع مارمود. استقر بعد زواجه في ١٩٥٣ في القرية الصغيرة غرينيو امام النهر (دروم) مصغيا لجريانه الكئيب، مستأنسا بوحدته، له ترجمات كثيرة، اهمها لهومير، هولدرلين، ريلكه، انغاريتي. أشهر أعماله الشعرية: البومة ١٩٥٣ والجاهل ١٩٥٨، نزهة تحت الاشجار ١٩٥٧، عناصر الحلم ١٩٦٠، هواءات ١٩٦٧، دفاتر صغيرة ١٩٩٥.

آه أصدقائي طوال فترة، ما الذي نصبح
دمنا يشحب، أملنا يضمحل
نجعل أنفسنا أكثر حرصا وبخلا
وبسرعة نلهث- كلاب حراسة هرمة دون أن
يكون هناك ما يُحرس أو يُعض
نبدأ نشبه آباءنا.

أليس ثمة من وسيلة للتغلّب
أو على الأقل لئلا ننهزم قبل الوقت؟
قد سمعنا صرير مفاصل العمر
ذلك اليوم، حيث، ولأول مرة، نتفاجأ بأن نمشي
والرأس ملتفة الى الماضي
وفي تهيُّؤ لأن نتوج أنفسنا بالذكريات

أليس ثمة من سبيل
دون أن نتداعى في الحكمة المهذار
دوامة الأكاذيب والخوف الذي من دون جدوى

سبيل لا يكون خدعةً
كمساحيق وعطور الزينة البالية
ولا تأوُّهات الأداة المثلومة
ولا تلعثم مجنونٍ ليس له صاحب
سوى هذا العنيف، الآرق، ومن دون وجه.

إذاً لم تعد رؤية المرئي محتملة،
وإذاً الجمال لم يصبح لنا حقا:
ارتعاش الشفتين، إذ تزيح الفستان قليلا..
نبحث تحته أيضا،
نبحث أبعد، هناك حيث تتعرى الكلمات
وحيث يقودنا، لا ندري، أي ظلٍ أعمى
أو أي كلبٍ، بلون الظل، مريض.
إن كان ثمة ممر، لا يمكنه أن يكونَ مرئيا
إن كان ثمة مصباح، سوف لا يكون مثل هذا
الذي
تحمله الخادمةُ، إذ تقف بخطوتين أمام الغرفة
ونرى يدها تصبح مثل وردةٍ، وهي تحمي الشعلة
في حين تدفع يدُها الأخرى الباب
إن كان ثمة كلمة مرور
فلا يمكنها أن تكون كلمةً يكفي تسجيلها هنا
مثل شرط ضمان.

* أكاديمي من الجزائر

لنبحث بالأحرى فيما يتجاوز الإدراك
أو بواسطة ما لست أدري من حركة، من قفزةٍ
أو نسيانٍ لم يعد يُسمى لا «البحث» ولا «الإيجاد»
آه أصدقائي الذين صاروا تقريباً شيوخاً، وبعيدين
أحاول أيضا ألا أعود إلى ما هو خلفي من أثر،
تذكرُ نبتة الغبيراء، تذكر شجرة الزعرور
المشعة في سهرة عيد الفصح.. والقلبُ
يحاول حينئذ ألا يذوي
ألا يبكي على الرماد.
أحاول
ولكن ثمة كثيراً من الثقل في الجهة المعتمة
حيث آرانا ننحدرُ
ونتعدّلُ مع اللامرئي كل يومٍ
من يستطيع تحمّل المزيد
ثم من قد استطاع.

يمكن أن نرى أيضاً هؤلاء النساء- في الحلم أو اليقظة
ولكن، دائماً داخل سياج امتداد الليل،
تحت لُبدٍ من شعرهن الخيولي، هائجات
ذوات أعين مستطيلة ناعسة، لها لمعانُ لباس الجلد،
هو ليس لحماً معروضاً على واجهاته الجديدة التي من قماشٍ
والذي، هو صفقة جيدة يومية، أن يلتهم دفعة واحدة
بين شرشفي سريرٍ
ولكنه الحيوانُ الأختُ الذي يتعرى والذي يُتكهنُ
وهو غيرُ متميز جدا عن حُليه، وعن دانتيلاه
أكثر مما تتميز الموجة الملتوية عن زبدها.
الحيوانُ الناعمُ الذي يريد الجميعُ اصطياده
والذي لا يطاله منهم أكثرهم تسلحاً
لأنها مختفية بعمقٍ في جسدها ذاته
حيثُ لا يصل إليها وهو يزأر لانتصار مزعوم،
لأنها فقط مثل العتبة
لحديقتها، أي صدع بالليل لا يهزُ منها الجدار،
أو مثل فخٍ له مذاقُ فاكهةٍ ذائبة
فاكهةٍ، ولكن، لها نظرة ودموع
إذا تمددت على الأرض
فهل سأسمعُ بكاء هذه التي هي تحت
الخطوات المتسكعة في الأروقة الباردة
أو المتعثرة وهي تفرُ في الأزقة القاحلة؟

عندي في رأسي، في الليل، رؤىً
من شوارع، من غرف، من وجوه متداخلةٍ ومكتظةٍ
أكثر من أوراق أشجار الصيف
وهي نفسها ممتلئة بصور وأفكار
إنها مثل دوامة من مرايا
مضاءةٍ بشكل سيئ، بمصابيح باهتةٍ.
أنا أيضا، في محفل الأيام الماضية
فكرت في أن أجد لي مخرجا.
أنا أيضا تحسرتُ على غياب أجساد،
أنوار ساطعة ملء رأسي، وأشعة
في أبواب سقف لنهرٍ مدلهمٍ
أتذكر أفواها من الرغبة لا تتعب على ضفتيه.
كل هذا بالنسبة لي الآن، هو تحت الأرض
وأذني تسمعه لاصقةً بالعشب

من خلال ما في حالة خوفه من رعد
وضربات منشار الحشرات المنتحب
أعطوه الاسم الذي تشاؤون، ولكنها هنا
بالتأكيد.
إنها تحتُ معتمة وتبكي

توقف أيها الطفل
عيناك لم تخلقا لرؤية مثل هذا،
أغمضهما لمزيدٍ من الوقت، ثم عميقا
ثم كأعمى
آهٍ، فترة أخرى، تناسى الأمر
ولتبق عيناك مثل سماءٍ ساذجة.
أجنِ العصافير والضوء
مزيداً من الوقت..
أنت الذي يكبرُ، تماما مثلما رعشة ملتمعة
أو تراجعْ– إن كنت لا تريد أن تصرخ من الرعب
تحت كُلاّب الحديد.

أسرع في كتابة هذا الكتاب
أتمّْ هذه القصيدة اليوم، وبسرعةٍ
قبل أن يُدركك عدمُ الثقة بالنفس
أو يمسك المكفهرُ من الاسئلة فيُضللكَ
ويجعلك تتعثر،
أو ما هو أسوأ من ذلك.
إجر إلى منتهى السطر
قبل أن يجعل الخوف يديك ترتعشان،
الخوفُ من الخوف،
قبل أن يتخلى الهواءُ عما أنت متكئ عليه لمزيدٍ
من الوقت،
الجدارِ الأزرقِ الجميل

في بعض المرات يفقدُ الجرسُ توازنه في برج
العاج،
ويتأرجحُ حتى أن الجدران تتصدع.
أكتب، ليس لـ«ملاك كنيسة لوديسي» Laodicee
ولكن دون أن تدري لمن
في الهواء بإشارات خفافيش، مترددة، قلقةٍ
بسرعة، أعبر هذه المسافة بيدك
أعد الربط، وانسج بخفةٍ مرةَ أخرى، أكْسنا.
نحن المخلوقات المرتعدة، حيوانات الخلد الخرقاء
غطنا بآخر ذيلٍ مذهّبٍ من نهار
كما تفعل الشمسُ بأشجار الحُور
وبالجبال.
أنهض بالكاد، وأشاهدُ.
هناك ثلاثة أنواعٍ من الضوء، يمكن القول:
ضوء السماء،
والذي من الأعلى يسيل فيّ، وينمحي
والذي كفي ترسمُ ظله على صفحة الورق.

الحبرُ يمكن أن يكون الظل
هذه السماء التي تعبرني وتذهلني

كم نريد الاعتقاد بأننا معذبون
لكي نجعل السماء أكثر ظهورا ولكنّ هذا العذاب
يذهبُ بها في تحليقه
والشفقةُ تغمر كل شيء، وهي تشعُ بدموع،
أكثر مما هو الليل.

مختارات شعرية لفرناندو بيسوا

من ديوان «راعي القطيع» لألبرطو كاييرو

ترجمة وتقديم: المهدي أخريف*

ألبرطو كاييرو داسيلبا، النّد الأول الذي خلقه بيسوا وأصبح معلمه ومعلم الانداد الآخرين، رييس، كاميوس، باشيكو، انطونيو مورا..

ولد في لشبونة يوم ١٦ ابريل ١٨٨٩. ومات مسلولا في لشبونة ذاتها عام ١٩١٥. أمضى الشطر الأكبر من حياته القصيرة في ضيعة صغيرة واقعة على ضفة المجرى السفلي لنهر التاج قُرب العاصمة حيث تفرغ في عزلة كاملة، لتأمل الطبيعة، مهووساً عبر نثريّة أشعاره «ببساطة» و«طبيعية» كل تلك الأشياء التي «يراها الانسان ولا يراها». قائلا عن نفسه: «لست شاعرا: أنا أرى وحسب».

تلامذته يعتبرونه «شاعراً طبيعيا» بيسوا يؤكد عدم تلقيه لأي تكوين دراسي لا متوسط ولا عالٍ، ويقول عنه: «انه يكتب البرتغالية بشكل سيء». أما ريكاردو رييس أقرب تلامذة بيسوا اليه والمؤتمن على أسراره فقد كتب مقالاً طويلاً جاوز العشرين صفحة مكرسا لدراسة شعر كاييرو بعد وفاته كان من المفترض أن تصدر باعتبارها التقديم الملائم لأعمال الشاعر التي تولى كاييرو أمر اخراجها للنشر.. ومما تضمنته تلك الدراسة النابهة:

«كاييرو مثل جميع الشعراء الكونيين، شاعر بساطة مطلقة، ليس كمثل أشعاره ما يحيا بمنأى عن المخترعين المحدثين للانطباعات، وعن صاقلي الأحاسيس البسيطة. وعمن يلوكون ويظلون يلوكون الروح ذاتها حتى اضاعتها: اضاعة اللباب الهلامي للأحاسيس اللامعينة.

كل الشعراء الكبار بسطاء، واذ ما بدوا عسيري الفهم، فلأن بساطتهم تحوي مبادئ جديدة، تصورا جديداً عن الأشياء يمضي لجدته، ولا لغموضه، إلى ماهو أبعد من العادات الذهنية التي تشترط عملية الفهم...».

---
* شاعر ومترجم من المغرب

راعي القطيع(١)

-١-

لم ارع قطعاناً قطّ،
لكن يبدو كما لو أنني رعيتها.
روحي أشبه بالراعي
تعرف الشمس والريح
من يد الفصول تمضي
ناظرة تواصل المضي.
سلام الطبيعة بلا بشيرٍ
إليّ يأتي للجلوس بجانبي.
لكنني إزاء التخيل أغدو حزيناً
مثل غروب شمس
عندما يدب النشاط في أعماق البطحاء
ويكون الليل قد تسلل
مثل فراشةٍ عبر النافذة.
غير أن حزني كله هدوء
لأنه طبيعي وصحيح
ولأنه هو ما يجب أن يعتري الروح
عندما تفكر أنها موجودة
بينما يداي بلاوعي تقطفان أزهاراً
مبتهجة خواطري
مثل جلبة أجراسٍ
فيما وراء منحنى الطريق.
ما يحزنني فحسب هو معرفتي بابتهاجها.
لأنها ، لو لم أعرف،
ستكون حزينة مبتهجة
بدل أن تكون مبتهجةً حزينة.
مُزعج هو التفكير كالسير تحت المطر
عندما تشتد الريح وهطولُ المطر.

لا مطامح لديّ ولا رغائب
كوني شاعراً ليس مطمحي الخاصّ
هو طريقتي في أن أكون وحيداً.
إذا كنت ارغب أحياناً،
بواسطة التخيل، في أن أكون خروفاً
(أو أكون القطيع بكامله
حتى أمضي مبعثراً عبر المنحدر
حاساً أنني مجموع أشياء كثيرة محظوظة في آن واحد)
فلأنني فحسب أحس ما أكتب حال غروب الشمس
أو حالما تُمرر غيمة يدها فوق النور
بينما السكون يخترقُ العشب.
حينما أجلس لكتابة ابياتٍ
أو، حينما أكتب، متجولاً عبر الطرقات،
أبياتاً على ورقٍ موجودٍ في تفكيري،
أحس عصا الراعي بين يدي
وأرى لي وجهاً
في قمة رابيةٍ،
ينظر إلى قطيعي ويرى أفكاري،
أو ينظر إلى أفكاري ويرى قطيعي،
وهو يبتسم بغموضٍ كمنْ لا يفهمُ ما يقال
ويريدُ التظاهر بالفهم.
أحيي جميع من يقرؤني
نازعا قبعتي ذات الطرف الواسع
عندما يقع بصرهم عليّ ببابي
وأنا بالكاد أظهر سريعاً على قمة الرابية
أحييهمْ وأتمنى لهم الشمس،
والمطر، عند الضرورة،
وأتمنى لمنازلهم مقعدا وثيراً
جنب نافذةٍ مفتوحةٍ،

فيه يجلسون لقراءة أشعاري.
وليفكروا، وهم يقرؤونني
أنني شيء طبيعي تماماً:
مثل تلك الشجرة المعمّرة التي كانوا، يتهالكون
صغاراً، على ظلها، متعبين من اللعب،
وهم يمسحون العرق من الجبين المتقد
بكُمّ السترة المخططة.

-٢-

نظرتي صافية مثل عباد الشمس.
عادتي السيْر عبر الطرقات
والنظر إلى اليمين إلى الشمال
على الوراء من حين إلى آخر
وما أراه كل لحظةٍ،
هو ما لمْ أره قطّ من قبل،
وهو ما أتأكد منه جيداً.
أجيد الإحساس بدهشة الطفل
أثناء الولادة،
إذا تنبه حقا إلى أنه قد ولد.
أحسني مولوداً كل لحظةٍ
إزاء الجدة الأبديّة للوجود.
أؤمن بالعالم إيماني بأقحوانة،
لأنني أراه. لكن بدون أن أفكره.
لأن التفكير هو عدم الفهم.
لم يُخلق العالم لنفكر فيه
(أن أفكر معناه أن بي رمداً في العينين)
ولكن ليرى ويتقبل...
لا أملك فلسفة أنا أملك حواساً
وإذا كنت أتحدث عن الطبيعة فليس لأنني أعرف ما هي،
وإنما لأنني أحبها، أحبها لذلك بالذات،
لأن من يحب لا يعرف أبداً ما يُحب،
ولا يعرف لماذا يحب، ولا ما هو الحب..
الحب هو البراءة الخالدة،
والبراءة الوحيدة هي عدم التفكير.

-٣-

في المساء، وأنا أطل من النافذة،
عارفاً، مواربةً، أن ثمة حقولاً قبالتي،
أقرأ، أقرأ كتاب ثيساريو ميردي
حتى تضطرم عيناي
لكمْ أرثي لحاله! قروياً كان يمضي
سجيناً بلا قيودٍ عبر المدينة.
غير أن الطريقة التي كان ينظر بها إلى المنزل
والطريقة التي بها كان يراقب الشوارع
ونمط الاهتمام الذي كان يبديه تجاه الأشياء،
كانت مما يبديه من ينظر إلى الأشجار،
ومن يخفضُ العينين، في الطريق الذي يسير فيه،
مُحدقاً في الزهور التي في الحقُول...
لذلك انطوى على ذلك الحزن الكبير
الذي لم يبُحْ به قط
لكنه كان يسيرُ في المدينة كمنْ يسيرُ في الحقل
حزيناً كمن يضغط على أزهارٍ في كتبٍ
ويضع نباتاتٍ في أوانٍ...

-٤-

هذا المساء أطاحت العاصفة
بمنحدراتٍ من السماء السفلى
مثل جلمودٍ ضخم...
كما لو أن أحداً من نافذةٍ عاليةٍ

نفض شرشفاً،
فأحدثت الفتاتات، وهي تسقط مجتمعةً
دوياً لدى سقوطها،
وقد أزّر المطر من السماء
وسوّد الطرقات...
عندما رجفت البروق الهواء
وهوت الفضاء
مثل رأسٍ هائل يقول لا،
لا أدري لماذا- و لم أكن فزعاً-
شرعتُ في الصلاة لـ سانْطا بارْبرا
كما لو كانت الخالة العجوز لأيّ كان...
آه، ذلك أنني بصلاتي لـ سانطا باربرا
أحسستني أكثر سذاجةً
مما أحسبني
أحسستني عائلياً ومنزلياً
أمضي بهدوءٍ حياتي،
مثل سور البستان
ممتلكاً أحاسيس وأفكاراً
مثلما الوردة تمتلك العطر واللون...
أحسستني أحداً بمستطاعه الإيمان بـ: سانطا باربرا
آه، من استطاعتي الإيمان بـ:سانطا باربرا
(سيفكر بماذا
ذلك الذي يؤْمن بوجود سانطا باربرا؟
أسيفكر بأنها مشخصة ومرئية؟)
يا لها من خدعة ماذا تعرف
الأزهار، الأشجار، القطعان،
عن سانطا باربرا؟... لو بوسع غصن شجرةٍ
أن يفكر، لما أمكنه البتة اختراعُ قدّيسين
ولا ملائكة...
بوسعه أن يتصوّر الشمس إلهاً،
والعاصفة حشداً من البشر الغاضبين فوقنا...
آه، حتى أكثر الرجال بساطةٍ
مرضى ومرتبكون وأغبياء
أمام ما يميز وجود الأشجار والنباتات
من صحةٍ وبساطةٍ خالصة
وبتفكيري في هذا كله،
أحسست من جديد بأنيّ أقل سعادةً...
أمسيت كدراً مريضاً وصموتاً
مثل نهارٍ ينذر بقدوم عاصفةٍ لكنها
لا تجيء حتى مع حلول الليل...

-٥-

التفكير في الله عصيانٌ لله،
لأن الله شاء ألا نعرفه،
لذلك لم يظهر لنا..
لنكن بسطاء وهائدين
مثل الجداول والأشجار،
سوف يحبنا الله ويجعلنا جميلين
كالجداول والأشجار،
ويهبنا زهوراً في الربيع
ونهراً يحملنا عندما تنتهي حياتنا...

-٦-

من قريتي أرى كل ما يمكن أن يرى من الكوْن
في هذه الأرض
لذا كانت قريتي كبيرةً مثل أي أرض أخرى،
ذلك أنني بحجم ما أراه
لا بحجم قريتي..

الحياة في المدن أصغر من الحياة
هنا في منزلي بأعلى هذه الرابية.
في المدينة تُغلق المنازل الكبيرة الرّؤية بالمزلاج،
تحجب الأفق، تدفع بنظرتنا بعيداً عن السماء كلها،
تصغرنا لأنها تأخذ منا كل شيء حتى القدرة
على النظر
وتفقرنا لأن ثروتنا الوحيدة هي النّظر.

-٧-

راعي قطيع أنا
والقطيع هو أفكاري
وأفكاري كلها أحاسيس
بالعينين أفكر وبالأذنين
باليدين وبالقدمين
بالأنف والفم
أن أفكر في زهرةٍ هو أن أراها وأشمّها
أن آكل فاكهةً هو أن أعرف معنى الفاكهة
لذلك عندما أحسني حزيناً
في يوم حارّ،
لاستمتاعي به زيادة على اللزوم،
أرتمي بالطول على العُشب،
وأغمضُ العينين الدافئتين،
أحس بكامل جسمي ملقى على الواقع،
أعرفُ الحقيقة وأكون سعيداً.

-٨-

مرحى براعي القطيع،
هنالك جنب الطريق،
ماذا تقولُ لك الريح التي تمر؟
«تقول إنها ريحٌ تمر
وقد مرتْ من قبل،
وستمر من بعد.
وأنت ماذا تقول لك الريح؟»
«أكثر من ذلك بكثير تقول لي.
تكلّمني عن اشياء كثيرةٍ أخرى
عن ذكرياتٍ ونوسطالجيات
وعن أشياء لمْ تحدث قط».
«أنت لم تسمع أبداً مرور الرّيح.
فالرّيح فحسب تتكلم عن الريح
ما سمعته كان كذباً
والكذبُ فيك وحدك أنت»

-٩-

ليت حياتي كانت عربة ثيرانٍ
تأتي صارة، في غديةٍ باكرةٍ، عبر الطريق،
وإلى حيث أتتْ، تعودُ من بعد،
في الليل تقريباً على نفس الطريق.
لن أجبر على امتلاك أمنياتٍ- سيكون عليّ أن أملك
عجلاتٍ وحسب...
شيخوختي لن يكون لها تجاعيد ولا شعر أبيض..
عندما ينتهي دوري سينزعون العجلات لي
وسأبقى مقلوباً مكسوراً في قاع وهدة.
وربما يصنعون منيّ شيئاً مختلفاً
فلا أعرف شيئا عما سيصنعونه بي...
لكن أنا لست عربةً، أنا مختلف،
بم أنا مختلف واقعياً، هذا ما لن يقولوه لي أبداً.
بعدئذٍ ستنمو الأعشاب وستغطي بالكامل...
ستمرُ الأشجار، وقد كففتُ عن الوجود،

ستلتهمني الأرض، أنا الذي كنتُ حديداً وخشباً
سأعودُ إليها،
سأمضي رأساً إلى قلب الأرض مثلما الروح نحو المسيح.

-١٠-

أي خليط من الطبيعة في صحني
أخواتي النباتات
رفيقات الينابيع، القديسات
اللائي لا أحد يصلي لهنّ...
ثم يقطعن ويؤتى بهن إلى مائدتنا.
وفي الفنادق ثمة الزبناء الصاخبون
الذين يصلون بأحزمتهم،
يطلبون (سلاطة) بلا مبالاةٍ
بدون أن يفكروا، في أنهم إنما يطلبون من الأم الأرض
طراوتها وأبناءها الأوائل،
الكلمات الخضراء الأولى التي تملكها،
الأشياء الحيّة القزحيّة
التي رآها نوح
عندما انخفضت المياه وظهرتْ
قمم الجبال الخضراء المغمورة بالفيضان
وتبدّد قوسُ قُزح
في الفضاء الذي ظهرت فيه الحمامة...

-١١-

ليتني كنت غبار الطريق
تدوسني أقدام الفقراء...
ليتني كنت الأنهار الجارية،
والغسّالات منتشرة على ضفتي
ليتني كنت شجيرات الحور في حواشي النهرْ
وليس لي غيْر السماء من فوق والماء تحتي...
ليتني كنت حمار الطحّان
وهو يسوطني ويريدني...
ليتني قبل ذلك أكون من عبر الحياة
يمضي ناظراً خلف ذاته شاعراً بالغمّ...

-١٢-

عندما يُطلّ القمر على العشب
لا أدري بأيما أشياء يذكرني..
بصوت الخادمة العجوز يُذكرني
وهي تقصّ عليّ حكايات الجنّيات،
وكيف كانت العذراء تسير في ثياب المتسوّل
عبْر الطرقات
تغيثُ المعتدى عليه من الأطفال.
إن كنتُ فقدْت الاعتقاد
بحقيقة ذلك
فلماذا يطلّ القمر على العشب؟
مريضاً كتبتُ هذه الأغنيات الأربع.
هي ذي مكتوبة لست أفكرّ إلا فيها.
لنستمتعْ، إن استطعنا، بمرضنا.
لكن لا نحسبنهُ أبداً صحةً
كما يفعلُ الناسُ
عيب الناس ليس في مرضهم:
بل في تسميتهم مرضهم صحةً
لذلك لا يبحثون عن العلاج
ولا يعرفون، في الواقع ما المرضُ ما الصحة.

---

١ - هذه المختارات لم يسبق لي نشرها قط من قبل، وهي غير واردةٍ في المختارات العامة من شعر بيسوا، الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة عام ١٩٩٨.

وحيدٌ كحبة رمل

فاروق شوشة*

الشواهدُ في الأفقِ شاخصةٌ،
هل ترْين؟
الشواهدُ فوق القبورِ،
وفي مدّرج الرملِ،
تسبحُ في ثبج الغيم،
تعلنُ عن مأتمٍ لا يفض،
وعن نسوةٍ في السوّاد
يطالعن – في آخر الليل – أول خيطٍ،
ويسدلن كل الستائر،
– يومٌ جديدٌ سيولدُ –
لا مهرب الآن من ورطة العيش،
لا قفز فوق الذي لم يجئ ،
الشواهدُ فوق القبور،
القبورُ الشواهدُ،
والغيمُ – منعقداً – يتكاثف
هل؟
هل تصير السماء احتمالاً؟
وماذا إذا العمر أقلع؟
ليت البروق توافي !
هنالك،
نحن وقوفٌ على حافة المنحنى
لا حراك،
ولا خطو إلا إذا هبت الريحُ،
والريح ميتةٌ ما تزال!

* * *

هل تجالسُ نفسك كل مساء،
وحيداً كحبّة رملٍ،
تمدُ يداً في الفراغ لتمسك حبة رملٍ
وتلصق وجهك، كفيّك بالأرض،
تسمع صوت انفجارٍ بعيد،
يدمدمُ في رحم الأرضِ
– هذا الوليدُ الذي يتخلقُ –
صوت انهمار الصخور التي لم تعُد جبلاً
كان،
حين تهاوى
وصار الرمادُ دليلاً يطالعه العابرون
الذين يرومون منْفى
وأرصفة لم تعُد
ومقاهي كانت تلمُ الشتات،
وتطلقُ حُلم الدخان،
دخان المرائي التي تتجسدُ
ها أنت تلمسها..
ما الذي في يديك؟
السّديم!

* شاعر وكاتب من مصر

* * *

هل تريدين شيئا من الحلم؟
إن لك الآن ما تشتهين
فمُدي يديك..
العناقيدُ جاهزةٌ للقطاف
المروجُ تموجُ بما يحملُ الطلّ،
ليس سوى حفنةٍ من بكاءٍ لدي،
وبعض اشتياقٍ..
وعينٍ ترى.. لا ترى،
وفؤادٍ كظيم!
أنتِ..
هل تطلعين من البحر؟
أم تخرجين من الأرض؟
أم يتدلى بهاؤك من شرفة النجم
منسكباً كالنعيم، الذي قيل عنهُ !
النعيم المقيم!
ما الذي الآن يصْدُقُ..
هذا الذي نحن فيه، كلانا، هنا
شررٌ يتطايرُ..
في لحظةٍ يستحيلُ رماداً،
ومحض انهيارٍ،
وأنشوطةً من جحيم!

* * *

أنتِ تكتسبين – مع الوقت–
قيمة محو العناصر،
حين تثبين عبْر خريطة هذا الموات البذيء
احتمالاً لخطوٍ يدبّ
وارجوحة لوجودٍ سقيمْ!
في يديك مفاتيحُ كل الفضاءات
فانتزعي قشرة الكائنات
وانسجمي ملء ذاتك
صُولي،
وجُولي
لعلك فاكهةٌ للمواسم
أو عودةٌ لزمانٍ قديم!
كيف لا أستديرُ إليك؟
أحاورُ هذا البهاء
وأغرق في الظل وجهي
مغتسلا بالذي يتساقطُ
من مائكِ المعمدانيّ
منطلقاً كالنسيمّ..
وحده – الآن – وجهك يمنح مأوى
ويفسحُ مهجع ضوءٍ
لضيفٍ، وحيدٍ، شريدٍ، مقيم!
أنا ذا أستدير، فلا استديرُ..
تيبستُ،
حين التفتُ..
فليس سوى مشهدٍ يتكررُ
والوقتُ عبءٌ جسيمْ!

شذرات من سفر تكوين منسي

(مقتطفات)

عبداللطيف اللعبي

ترجمة: مبارك وساط*

في البدء كانت الصرخة
ومذاك كان الشقاق قد حل

كان لابد من كائن ناجٍ
متبق من عصر آخر
منتم إلى كون آخر
لم يطله الاندحار

كان لابد من عالم بالتنصت
يرتوي بالصرخة قبل أن يقول:

الصرخة لا تسمع
إنها سابقة على السماع
الصرخة ليست من هذا العالم
حيث النظر
ليس بعد إلا افتراضا

الشَّم لا يكفي لادراكها
الصرخة أمر كامن
استشراف

عن مبررها
لا تدري إلا اللزوم

عن طول عُمرها
لا تعرف إلا أنها معمرة

الصرخة هي الضوء الأخير

وخاصة رحيله

لم يعلمها أحد
ولا أحد سيعلمها

الكلام يوجزها
حين لا يحرفها

الفجر مسكنها
والليل موطنها

يعلوها دوران الأجرام قليلا
قليلا جدا

وفي خضم الكارثة
لا تضحي مبهورة الأنفاس

لأن للصرخة
حس اللياقة

إنها المعنى
الذي ينضج في جو الرعب

الرسالة التي تدمر نفسها فورا
(...)

ذاك كان فصل الانتظار

القاسي
فصل مديد
شتاء لاهب مضاد للازهرار
ذاك كان هذيان الحمى المبدع

تجاعيد الوليد

والانتظار ذو سمات الحداد
بأساه المزدهر
(...)
ليس هنالك سوى الانتظار
ولغزه
والأسئلة تزدرد الأسئلة

ما يتبقى منها
فلفل لاذع هو طائر تحت
اللهاة
دليل على اللعنة تشكله
الحجارة
التي يقذف بها أكثر من مرة
لتزجية الوقت

الانتظار كفن
مطروز منذ الولادة.

* شاعر ومترجم من المغرب

ثلاث قصائد تكفي

باسم المرعبي*

الجذور

الجذور، الجذور
لولا هذي الجذور
لتفككت الأرض
وانشقّت
أو تداعت
كجبال الجليد

الجذور، الجذور
الجنين بها مشتبك
في الرّحـم

الجذور، الجذور
موصولة، لاانفكاك لها
سرّية
أو مجاهرة
بين آدم وحوّاء
* * *

الجذر وحده
يصل المنفي
أو دمعته..،
بتراب الصرخة الأولى

انتظار

وقبل أن ينام،
كلّ ليلة
يصغي إلى السكون
في سباته العميق
يخيط كلّ شيء

الصمت في النجوم،
في انطفائها البعيد

في دقائق الظلام
في انتحار قطرة النّدى
وفي هجوع عشبة
أو ريشة لطائر يموت

وقبل أن ينام
كلّ ليلة
يصغي الى السكون

في انتظار ...
علامة الإعصار

صورة

الرجل العجوز
في الحديقة الفارغة
يبحث في دفتره
عن صورة حائلة
يرفو بها أيّامه الزائلة.

* شاعر من العراق يقيم في السويد

خجلٌ يمشي وحيداً

جرجس شكري*

-١-

دجاج أعمى من عمر جدي
يملأ سرادق العزاء ويضحك
قديسون خونة
يطبخون فرحاً فاسداً
لشعوبٍ فقدت فمها
وكومبارس يهبطون من نصوصٍ
باليةٍ
لا يرقصون كعادتهم
فقط يأكلون النهاية
ماتت
ماتت.
لم تعد تحتاج بهجة صيفٍ
لم يعد يؤلمها شتاء
صارت جثة
صارت رقيقةً
كموت.
أين ندفنها ..؟
لو أن معدتي تقدر أن تهضم
مدينة
لفَعلت.

-٢-

أذكرُ ...
ذهبت إلى السوق
اشتريت زمناً بساقين خشبيتين
ولم أعُد كما كنت أبدا.

-٣-

-هل أنت ميتٌ
نعم.
-وعندك قبرٌ
نعم.
-وتحب الموت
نعم.
-هل أنت حيٌ
نعم.
وعندك حياة
نعم.
هل تعرف طريقاً ؟

-٤-

فجأةً
تسلقت كل سنواتي
وهبطت خائفاً
الشوارع كلابٌ ضالة
بلا أسنان
والخوف صارت له
يدان وساقان
ووجوه سميكة.

-٥-

أنتِ ماذا تفعلين ..؟
إنها جارتي
تعلق زوجها في حبل الغسيل
وتحكي له
عن تاريخ لم يستر عورتها.
أرتب خوفي
وأترك الزوج معلقاً في الهواء
بلا تاريخ.

-٦-

أخيراً
جاء البريد بالنفايات
كان الملك يطحن رأسي
ويخبز أخوتي للعاصفة
ولأنه لابد أن يحتاط
أمر الرعية بحفظ جدول
الضرب
صباحاً ومساءً.

-٧-

لا تقلق ..
أيضاً للمقبرة أخوة
وأبناء عاطلون
وخجلٌ يمشي وحيداً
يحرس نومهم
حين يعلو شخير الملك.

* شاعر من مصر

ثلاث قصائد للعراق

فايز ملص*

إلى الشاعر الكبير سعدي يوسف

١ - حمورابي

العجوز
المتكئ
على
كلمة
يتسلق
أبجديته
غصناً.. غصناً
في صعوده
ينزف
الحروف
صوتاً... صوتاً
فتتهاوى الألواح
مستسلمة
لدُوار البداية
على
عناقيد قنبلة،
صرير وحشٍ فولاذي
هائج
يأتي العدم
يقتلعُ
الدمعة
والأبجدية
يترك العجوز
معلقاً
بين الشجرة
ونحيبها.

٢ - البصرة

مُسوّرة بالعناكب
هذه الشمس
فارس يمتطي
قطة ميتة
زئير ولا سباعَ
في الفلاة
جثث سقطت
فجأة
على الرمال
كأنما
من سديم
كواكب خَفيّة
تتدافع الكواسر
تنهشُ
لحمَ «البصري» الغض
فيأخذها معه
إلى الصمت
لتزهر بعد أزلٍ
حقل بترول
أسود
مضيئاً
تقتتل حوله
القبائل
والصلوات
واللغات
بَصرة... يا بصّورة
أبناؤك
لا يخيفهم الموت
فامنحيهم
بعض الحياة.

٣ - بياض

في المقهى الباريزيّ
الحميم
على شاطئ «السين»
يصخب لحنُ الجاز الحزين
«بغداد كوفي».
المرأة المسنة
الباحثة عن حُبْ
تشهق يائسة:
بغداد لا تزال بعيدة...
يتصدى لها الصدى:
بغداد لا تزال...
والجاز
في نيو اورليانز
يجتر صمته الذليل
في حضرة «التفتيش»
يشهد
استنساخ بشرية جديدة
بيضاء
تحب الديمقراطية
البيضاء
وتنشد كل صباح
«أمريكا فوق الجميع».

* كاتب من سوريا يقيم في باريس

هدى حسين ★

الغربان الجدد

نحن الغربان الجدد
نشهد كل الخراب بلا فعل مؤثر:
فعلنا يأتي فيما بعد
عندما تنتهي الحروب
سنعلم الناجين كيف يدفنون الجثث
الناجون عليهم
لو أن التاريخ يعيد نفسه فعلاً
أن يشبهوا قابيل
نحن الغربان الجدد
سنساعد قابيل على دفن آخر أثر
للجريمة
لكننا
لكي نقوم بدورنا العظيم في تاريخ البشرية،
علينا
أن نختار من بيننا ضحية
ونقتلها
وننتظر حتى تنتهي الحرب
حاملين جثة الغراب المختار
لا نواريه التراب حتى يلتفت المنتصر
ذلك لو أن الحرب مازالت تحمل
من صفاتها الوراثية القديمة
نصراً وهزيمة.
قد ننتظر كثيراً حتى تنتهي الحرب
وقد تتعفن جثة غرابنا في أيدينا انتظاراً
لكن
ماذا يهم
ولدينا من الغربان الكثير
ويمكننا
أن نقتل واحداً كلما توهمنا أن الحرب اوشكت
أن تنتهي
نحن الغربان الجدد
شهداء على عصرنا
شهداء
شواهد على عصرنا
شواهد

قِدر الطعام

لأني هنا سألعب
فلن أذهب بعيداً
اللعب مسؤولية كبرى
في هذا العالم الذي أصبح
على شفا الموت جوعاً

القِدر الذي على النار منذ خمسين ألف عام
يطبخ فيه مفهوم الأمومة والصبر والأمل
بحاجة إلى أطفال ينشغلون عن الحليب باللعب:
هيا نصنع عالماً
وننشغل به
قبل أن يشدوننا من قفانا إلى الخدمة العسكرية
أو إلى مقصلة الزندقة.
من قال إن الأرض كروية مات
ليس لأنه اعتقد ذلك
لكن لأنه قال.
ولأنني هنا مازلت

★ شاعرة من مصر

على هذه الأرض
الكروية
فسألعب
في صمت
وعلى من يريد أن يعرف
أن يشاركني اللعب
حتى ينفضح الوهم الذي في القِدر
أو تنتج لعبتنا
قوانينها.

لأمي

السلام للموتى
وللجرحى الدعاء
أن يموتوا بسلام
ولي
أن أبحث عن دور
غير الكتابة
كأن أمرض قلب أمي
الذي ينتفض للأخبار
وأسدد فاتورة كهربائها
أناولها الدواء
وأوسد لها السرير
وأغلق التلفاز
بعد أن تنام
بسلام
كالموتى
عليّ أن أحمد الله
لأن لي أماً
لم تمت بعد
بسببها
لن أتعلم التمرض
ولن أذهب إلى حيث الجراح
محدودة بحدود الجسد

الموتى محظوظون حقاً
ولنا نحن الأحياء أن نقع
في هوة الحرب
فريسة
لعيوننا التي ترى
ولأيدينا المقطوعة إذ سرقنا
قطعة من الشمس
لنرى
فاحترقنا بما نرى
أي دور كنت سألعبه
لو ماتت أمي
أي دور
هنا
حيث الكلمة لم تعد تخلق كوناً
ولا تصلحه

إنهم يصنعون الخبز

في الركن الملتهب من الشارع
أي شارع
يصنعون الخبز
يشعلون النار في الأفران
يحرقون جباههم وأيديهم
وهم يصنعون الخبز
نهلل لمصر في كأس العالم
وهم يصنعون الخبز
نصرخ ضد الحرب
وهم يصنعون الخبز
نقاطع البضائع الأمريكية
ونحتج على غلاء الأسعار
وهم يصنعون الخبز
نقاتل في سبيل حقوق المرأة
وهم يصنعون الخبز
تسقط حافلة من أعلى الكوبري

ينقلب قطار في الصعيد
نأسف للضحايا ونتأثر
بمشاهد الجثث الدامية
نسخر من قلة قيمة الإعانات المصروفة للأسر المنكوبة
وهم يصنعون الخبز
نسترق من الوقت والمجتمع المعادي لحظات
نحب فيها بعضنا بعضاً
ثم ننام
وفي الصباح
نجد الخبز على المائدة
نأكل
ثم نهلل ونصرخ ونقاطع ونأسف ونسخر
ونحب...
وهم يصنعون الخبز مازالوا
هؤلاء المتحالفون مع النار
القادرون إلى هذه الدرجة
على وضع الدقيق المستورد والمحلي
سواءً بسواء كله
في أفران جماعية
ألا يستطيعون أن يستخدموا خبرتهم هذه
في مواقف أكثر تأثيراً؟!

بغداد

أنا لم أزر بغداد
ولا أي بلد عربي
لأن مهرجانات الشعر عندنا
لها حسابات أخرى
لكنني بالأمس
تصفحت ديواناً مترجماً
لشاعر أمريكي أسود
نُشِر
في بغداد
كان ذلك عام ١٩٧١
قبل أن أولد بعام
قبل أن أولد
كانت بغداد
تنشر شعراً.

سأقول أعرفها

أنظر
إلى المشاهد المعروضة على الشاشات
كل الشاشات
فأنا
في عزلتي المكانية
مازالت لي عينان.
ولو سألني أحد عن جثة
أية جثة
سأقول أعرفها
كانت تطهو الطعام في الصباح الباكر
وتجلب الأطفال من المدرسة بعدما تنتهي من العمل
لتستذكر لهم دروسهم
كانت تتشاجر مع زوجها أحياناً
هذه الثرثارة المسكينة
لكنها لم تكن تفكر أبداً في الطلاق
من شريك العمر
وسأدعي
أنها كانت تنشف يديها بخرقة المطبخ قرب
البوتاجاز
بعدما تصنع الشاي لي ولها
وتبتسم في شجن
وتقول
- فحتماً كان لها صوت هذه الجثة-
: «أي أسرة تلك التي تخلو من المشاجرة؟..
البيوت أسرار.»

قصائد عن الحب والموت

صلاح حسن*

الذبح الأخير لبغداد

بغداد
أأنت وطن
أم ساحة للرماية ؟؟
أأنت مشهد ينبغي تحطيمه
أم سلم لأضاحٍ
لا تشبع من حتفها ؟؟
بغداد ..
أأنت سلة تغرق
ولا تمتلئ
بغير الحياة ؟؟
أهذا عيدك
أم موتك !!
أهذه الحلوى من النار
لأطفالك الميتين
أم لحفل ذبحك
هذا الاخير ؟!
اذن لتموتي
ولنعد من حيث جئنا
للصحارى واللازمان
بانتظار نبي جديد .

حيامون

اريد ان اشكر ...
اريد ان اشكر مصممي الازياء
وصانعي المكياج والعطور
ومصممي الاعلانات .
اريد ان اشكر كل رجل وامرأة
ساهم في صنع ..
بدلتك ..
حذائك ..
مكياجك ..
جواربك ..
لأنهم جعلوك تبدين
فاتنة كالحلم
ايتها اللذيذة المدهشة .

الرجل المجنون

لاترتعبوا أيها الناس
لست رجلا مجنونا
او مشردا
ولا هذا الذي على رأسي
شعرا مستعارا
لست سوى شاعر غريب
وهذه حقيبتي الرثة
فيها قنينة
من الخمر الرخيص
وقصيدة جديدة
استطيع ان اقرأها لكم...
ان شئتم .

رأسي

رأسي ثقيل على جسدي
تثقله الاسئلة الغريبة
كيف لي ان استريح
فلا الاسئلة الغريبة تتوقف
ولا احد يحمل
الرأس عني .

امرأة

بين يدي قواميس الغيب
وعندي لغة تعبق منها
رائحة البخور ..
لدي فلسفة لتعرية الجمال
من اسراره
ولكنني لااستطيع ان اسميك .
اراك ..
واستطيع ان اشم لهيبك
لك طعم الصدمة
التي تفجر الحواس ..
لك شهوة النار
التي تحن الى مائها
المتنكر بالعصيان .
انت اكثر قليلا
من معجزة كاملة
وانا بكل ما لدي
حين اراك
اصاب بالخرس .

خطأ شائع

تعبت من الحرب ..
تعبت من الشعر ..
لااستطيع ان انزل القصيدة

* شاعر من العراق يقيم في هولندا

من سمائها البليغة
كي تقول كلاما معادا
عن بلاد اذا هدمت لن تعاد
تعبت من المنفى ..
كل شيء طارئ،
قابل للمحو ..
تعبت من الحرب ..
عاشت الحرب طفلة بيننا
نضجت ..
فرخت ..
ثم شابت
ولكنها لم تمت ..
لها كل شيء طيب
ولنا الكوابيس .
تعبت من الشعر ..
يقودني الى حتفي ..
كل سؤال تابوت
كل قصيدة قبر
كأن لغتي فخ .
تعبت من المنفى ..
هذا الحضور المؤقت ..
حاضر قابل للاستبدال
كأنني اعيش حياة ميتة ..
كأنني اعيش ميتا في حياتي
كل شيء فيّ اجنبي
سوى جسدي .
تعبت من الشعر
خبزه مر وحكمته نادرة ..
تعبت من الحرب
خطأ شائع يتكرر ..
تعبت من المنفى
منزل مؤجر واقراص منومة ..
تعبت من حياتي
اقتلوني رجاء .

فوانيس السماء

من سيسامحني قبل موته
اذا قامت الحرب ..
أمي ..
أم البلاد ..
أم اصدقائي ؟
من سيجد العذر لرجل اعزل مثلي ؟
كيف تبرر أمي الكسيحة
نأيي
حين تحاصرها الحرائق
في منزل متداع ؟
أينفع ان اشتري لها
ساقين خشبيتين ؟
أي حكاية ستروي البلاد
عن غيابي
حين يدهمها لون الحرب الاعمى
هذا الظلام الهائل ؟
ليس لدي فوانيس ملونة لموتك
أيتها الارض ..
والاصدقاء وهم يحتضنون
ابناءهم المحتضرين ..
أي امنية سيستذكرون ؟
يا لخطلي ..
انهم عرافون لا يعرفون الامنيات .
ستموت أمي
بساقيها الخشبيتين
اذا رأت نخلة تحترق ..
ستموت البلاد
اذا رأت دجلة والفرات فوانيس
السماء

ينطفئان على ارض الطوفان
وانا سوف يقتلني عجزي .

منزل الغريب

وحيدا ..
في منزل بارد
ارعى عزلتي
في ليالي الشتاء الطويلة .
موقدي خاوٍ
وسلالي فارغة
ولي اهل واصدقاء
محنطون في ألبومات انيقة
اقلبهم كل مساء
كرسائل قصيرة
لم تصل .
وحيدا ..
في منزل بارد مؤجر
افتش في الذكريات القديمة
عن ظل شجرة
في حديقة ابي
لم تعد موجودة ..
– ربما احتطبوها ؟
– ربما اصبحت تابوتا
لطفل صغير ؟
وحيدا ..
في منزل بارد مؤجر ضيق
كل يوم ..
امارس نفس الطقوس
على امرأة لا اعرفها
في سريري البارد
ثم انام .

مرآة فان غوغ

جولان حاجي*

لقد أضجرتْنا الأبديّة.
ثملين بآلامنا
نبصرُ السكاكين الكبيرة تسدُ أبوابنا بالبروق
نقفزُ عن قشّ كراسينا
ننفضُ عن أكتافنا
أهداب العيون التي تظلّلُ رعبنا
ونسألُ ثانيةً:
متى ستجفُ أكتافُنا من حبر الملائك السهرانة؟
ثم نرمي أحداقنا الثقيلة بين زبد البيرة
كي ترانا
وقواربُ رؤوسنا المثقوبةُ
تتهادى وسط ضباب الغرف المُوصدة
كيف سنخرجُ إذن،
والسحبُ لا تغسلُنا إلا بدماء المجهولين؟
نحن جبناء الحياة الوديعين
أجسادُنا حفرٌ أمطرها الأرقُ بالبرد
وصمتُنا أقدمُ من غبارٍ نسيتْهُ الأخواتُ
في شقوق المرايا القديمة
شاحبون وحمقى وجميلون
أجملُ من المنعطفات المُميتة بين الجبال
وأهدأ من جوزٍ تسقطهُ النسائمُ على الصخر
ارتدينا الجلود التي تخلعُها الثعابينُ
فجراً في ظلام جُحورها
وأصابعنا المحروقةُ بالكستناء المشويّ
تذوّبُ الثلج بالدّبس
وحَملْنا على ظهورنا المحدودبة
صدفة أرواحنا الثقيلةَ الخاوية
تحرسُنا القططُ الجائعة في آخر الليل
والسماءُ تلقي بفروها البارد على قلوبنا
صرْنا الأصداء الصاخبة للشهب
تجولُ في الشوارع الخالية
ظلالُنا أطولُ من صباحات العُطل الغائمة
ومفاتيحُ غرفنا الممتدّة داخلنا
اختفتْ في مرايا الباصات.
نصعدُ يأسنا،
يُمضُّنا العرقُ الذي ترشُه الأدراجُ على أنوفنا الكبيرة
والأوراقُ اليابسة تخشخشُ بين ضلوعنا
ونحن نعترف بأننا لا نحبُ حياتنا
وبأننا وحيدون وننتظرُ اللمسة
نلبسُ قمصاناً بلون النُدوب القديمة
ونفرّق الهواء الأسود بجمر سجائرنا الرخيصة
ونهرولُ مع القطط المبلّولة في رذاذ الخريف
إلى عتمات الغُرف المهجورة

* شاعر من سوريا

لنتمسّح بأكياس العدس الثقيلة
ونغفو بين سلال الخبز اليابس
وصناديق البصل المتعفّن.
تفقّدنا عيوننا في نوافذ الفنادق الرخيصة
وحصرْنا الألم في زوايا أرواحنا القاتمة
حتى انفجر بنا
وتعقّبتنا سيولُ الحبر الهادرةُ في الأزقّة والمنامات
أفزعتْنا الأناقة
والابتساماتُ تأتلقُ في شقوق الأبواب المقفلة
والأذرعُ الممدودةُ إلينا كصُلبانٍ من لحم
حتى نفدتْ دموعُنا التي ادّخرناها لآثامنا
تقرقعُ عظامُ جدّاتنا المعلقةُ في مشاجب الخزانات
فتنقلبُ رؤوسنا تحت المخدّات الباردة
ولا ننامُ حتى الفجر
سرّنا يلهبُنا ولا نتكلّمُ
نحلمُ أن نعود نجوماً من نبيذ
تسبحُ في أرحام أمهاتنا الضامرة
أناملُنا مغموسة في حليب الجواميس السوداء
واليمام ينثرُ غبار الزيتون على حواجبنا الغريقة
لكنّ العالم مستقيمٌ كضربة الملاكم الأعمى
أسماؤنا تجفّ على الشفاه المشقّقة
وآذانُنا قواقع يتردّدُ في عتمتها صخبُ الدم
اللهبُ الثاقبُ يسيلُ من أحداق العابرين
ويحرقُ أقدامنا
فنلتصقُ وحدنا بصمغ الأرصفة
متسوّلين فخّخوا موازينهم المعطّلة
على حديد الجسور الزرقاء
ظلالُنا مقصوصةٌ من أعقابنا
ونظراتُنا تتساقط بين أحذيتنا
معاطفنا المستعملة تحفظ برد أمنياتنا
وأقدامنا لا تعرفُ متى ستركضُ
كي تجرّنا من حياتنا التي تمرُ
مثل أشجارٍ يلمحُها ركّابُ القطارات الناعسون
وتُتأتيء
مثل بنت قذف بها الصّرعُ من أراجيح العيد.
ظلالُنا المطحونةُ تغادرُ الحانات
وترفع وجوهنا المجهولة، زرقاء كشفاه المخنوقين
جواربُنا المثقوبةُ تتكوّرُ على روائحنا
تحت الأسرّة الضيقة
ونحنُ نهوي عبر الدوائر التي يشقُّها
في الهواء غرقُنا
ونتفتّتُ في نفق قلوبنا الضّيق،
الشقراواتُ اللاتي ارتمْين من القطارات البطيئة
إلى زوارقنا
تلفحُنا أنفاسُ غرقهنّ الصامتة
ونحنُ أيضا، صامتون
وكأن اخوتنا قد ماتوا
أمام العربات المحطّمة
المرمية على شفير الوديان
صدؤُنا يشدهُ العشبُ الى المنحدرات
ومفاتيحُنا لا تحرّك شيئاً.
الشوك تحت أظفارنا

ومآقينا تفلتُ رمادها الهادئ
كي ننسى مصبّنا
ونراك «فنسنت» في بئر نومنا،
الطلقةُ ترقصُ بين صدغيك النابضين
والنجومُ التي تناثرتْ في لحيتك الحمراء
تبرقُ في عيون المحتضرين تحت سماواتٍ غريبة،
تفرغ جيوبك الممزقة من الغيوم والصلوات
ونجمةُ المساء فوق السهوب السوداء
تدنو من جبينك الملوّح
نحن غرباؤك الدائمون
صواعقُك الناعمة تنفشُ أرواحنا
كذيول القطط الغاضبة
نحن أحفادُ متاهاتٍ اندثرتْ
ننتظرُ شعاع النبيذ القاني ينبثقُ من عينيك
الحائرتين
ويدك الأخفّ من جناح فراشة
كي تهزّ مهد عيوننا
لكنّنا تغيّرنا؛
تطهّرْنا من الأمل
ولم تعدْ وجوهُنا بحيرات الشمس
حيث نعدُّ العجول المترنحّة على أسنان أمهاتنا
القوية
وننثرُ التبن على شفاه الخيول المريضة
وصداعُ المسمومين يخفقُ في محاجرنا
تركنا أصواتنا تحت شواهد التلال المحروثة
لعلّنا نحبّ آباءنا
العماءُ يدفّئ جوع عيوننا
وخطواتُنا تنسانا في الوحل
ونحن ننسلُ بين الأكباش النائمة
لنصبغ بالحنّاء أثلام قرونها
ونرسمُ بالفلفل الأسود
ملاكاً ينامُ فوق رُخام المنازل المُستأجرة
نشربُ المجّرات التي تترقرقُ في كؤوس شاينا
الثقيل
وننعسُ فينسربُ النورُ من راحاتنا المضمومة
والعصافيرُ السوداء تموتُ في مداخننا
قبل أن تشحذ برد الأسلاك سيقانها النحيلة.

والآن، يسيلُ غسقُ وحدتنا إلى قلوبنا
بذورُنا أتلفها النور
وألُمنا أشدُّ صدقاً من الخبز السّاخن
وألسنتُنا المدمّاة تتململُ بين أصابعنا المُشعرة
ضامرة كذيول السحالي الهاربة.
ما عادتْ نجومُ الشتاء القليلةُ تتنقّلُ في أجسادنا
ولا قبلاتُ الأرامل الحارقةُ
تغوصُ في جباهنا مِرْساةً من نورٍ هادئ
وأنتَ.. هاويةٌ زرقاء غُرستْ أمام المرآة
بين كفّيك ترتجفُ
أذن مقطوعةٌ تسمعُنا
نلمسك:
أنت ضفّة مرآتنا
وعسلُ نظرتك عشاؤُنا الأخير.

قصيدتان

أحمد الواصل*

وجع النص

أزمت مثل النص،
أحمل وجوهي عدوا في المعاني.
مزمور يعثرون في قلبه.
(ليس له ثبات وحاله نهر)
من يقرأ بشجاعة الصمت
وقضاء الصبر:
(يا صمْتُ)
من سواحل الصبر تتأخر قوافي الصبح.
خدرٌ، يلجُ ذهْن صندوق يتمْته تلك..
(ما يسمونها التفاسير)
من يصْلبُ جمْرته في وجهي ويتركُ الرماد
لزفير اليأس!
أذري التفاسير عن جسدي!
كل جسدي المتبل بالعقيدة
ومزاجِ السلفْ
سلفْ.. سلفْ.. سلفْ
اقف وأحوّل متوني عن غيبها وزغْج
حماليها!: متوني!
لمآرب تلهفُ معبودة حرمانها

– تقف –
وظنون تجهدُ في مطي لصحرائها
– تقفُ،
تقفُ–
لسلاسل تخيِمُ في علمها
والضرورات
– تقفُ،
وأقفُ –
لا إطار ولا معنى يكتفي بي!
الزمن/ التاريخ
يلوّنني بالشروح
ويمسكُ عليّ
بالمسلّماتِ
والظهيراتِ
فهل صرتُ صخرة في تضاريس الوجع؟
اخترقني، أيها الفهْم
(لم أشكل الفاء لحرية أثر لهجة قارئها)
وتحوّل بي وتعدّد
أو اخترقتُ ما يسميه التاريخ..!
وثلجتُ..

* شاعر من السعودية

وعقدتُ..

(أحملني قبل سطو الضوء، وميزان الصدى)

سغب المستقبل

أوطَنْتُ روحي

لذا أحب شعبي

واخترت العنب فكسروه!

أوّلوني مثل تحويلة

فيٍ الشارع متروكة..

علقت نجمة شهيدة

أحبت زهرة تدلعت

لفأس حفار ونزوة عرق!

ومتُ معها لأكمل مشهد

الطبيعة السارحة بإتقان!

تخر من كتفي بروق أمسحها بالمخيلة،

فأعقد الأفكار

وأمزج السماء بمائي..

لكن شعبي لا يسكتُ

مهما نشف لساني،

وظهرت على صدري

شجيرات صبار هامسة

لا يسكتُ...

يمدني بالشواهد الأخيرة

ويختفي كنعامة عرجاء

يسدُ باب الجهة المائلة

ويختفي كنعامة

لا يقبل بياض العتمة ويختفي..!

أبقى صوتاً..

أنهض، فيعربونني بأدمغة

سخرتها الريح المفتى لها!

- تذكرت غدر زرقاء اليمامة،

ولم أفِهْ باسم وضاح اليمن-

أدوات الاستفهام والإشارة والضمائر والفرق

بين تاء الوحدة والتأنيث محزومات تحت

إبط شيخ شبيه بالمقصلة له ريحة المشانق

ودعابته القِصاص..

لا تسلّمْ عليه، فيظنها رشوة

ولا تمتقع!

ولا تسجّل معيداً هيئة الخبز

والنهر الواقف مثل مرآة.

تقمّصْ!

لو أن قابلة الروح نقصت!

لا أعرف ماذا أهدي لرعاة الليل

لأجيال تؤز طموحي، وليس تسعفها

قدامة لسغب المستقبل!

الصخرة

بيان الصفدي*

إلى «أبو علي مصطفى»..

نمْ أيها الملك المُسجَّى هادئا ،
شيء أتى كالنوم ضمَّك ،
ثم قادك في الممرِّ المُرِّ ،
والطاغوت تابوت ،
وقادك في الحرائق كي تضمَّكَ . .
كي تمد لك اليدين . .
وكي تقودك من هموم الواجب اليوميِّ
حتى تبلغ الكفنَ ـ الخلودْ !
نمْ أيها الملك المكلل باللهيب وبالشرار
وبالحجار وبالحديدْ .
فعلى يمينك يقطر القلمُ
الزوايا شاهدتكَ ، كأنَّ شيئا
في هدوء ينسف الصمت المعبَّأ بالرعودْ
نمْ يا أبي . .
نمْ يا أخي . .
يا كلَّ أسرتي البعيدة والجديدة . .
يا خيوط الصبح
في الفجر المكثَّف . . في وليدْ !

* * *

لا تقرأوا ما خط جسمي
ناثرا أشلاءه قمحا على الجدران ،
بل غطُّوه بالأوراق إنْ بقيتْ ،
وبالأمطار إن بقيتْ ،
وخلُّوا كلَّ شيء هادئا . . .
ودعوا الهدية مثلما أحببت أن تبقى
لكي تصل الحفيدْ .

* * *

مُثِّـلتْ لي أمتي في الماء والطين
وفي الصخرة . .
في الماء . . فلا أغرقُ ،
في الطين . . فلا أنسى ترابي ،
إنما الصخرة فوق الظهر ،
لا أتركها تسقط نحو السفح ،
بل أمشي بها مستوحشا ،
ما أطول المعراجَ
ـ يا طيني . . ويا مائي ـ
إلى هذا الشهيدْ !

* * *

هذا الفتى . .
مخضوضر برماده
يجلو الظهيرة والبصيرة جيدا . .
بهدوء فلاح يعد على أصابعه الغيوم ،
يسائل الأطفال عن بيت يراه ،
لعله يبدو على مرمى الحجارة . .

* كاتب من سوريا

إذ يحث الخطو
تبتعد الدروب إلى البعيد . .
إلى البعيد . . إلى البعيد !
* * *

يا سيدي !
يا مصطفى !
لو بحثُ لانفرطتْ على قلبي خطاياهم ،
إذا . .
فليتركوا دمنا هنا
ليسيل عبر ممرِّنا المسدود ،
أو فليتركوا هذي الخطا
في الليل تبحث عن مهاويها . .
وما فيها ،
فقد يأتي الفتى
ياسيدي يا مصطفى
ويراك ،
قد يقفو خطاكَ ،
وقد يلوح هناك
في أقصى المتاهة بيرق الآتينَ
يخفق فوق ليلي من جديدْ !
* * *

مُثِّـلتْ لي أمتي في كل شيء
حيث ألقى قلبها ينبض في ناي النبيْ ،
جالسا يبكي وصاياه التي ضاعتْ ،
ولم يبقَ لديْ
غيرُ أحفاد كنمل زاحف
آت إليْ ،

وأنا في عتمتي يا مصطفى
منتظرٌ خيلَ البريدْ .
* * *

مَـنْ مَسَّ وحدتك الكثيفة يا أخي ؟
فأضاء غرفتك الوحيدة بالشظايا ،
فانحنيتَ على الخلودْ
من مَسَّ عينيك اللتين
تخبِّئان شعاع شمس
في محار الفجر ؟
لا . . يا مصطفى
لا تحتكمْ إلا لصخرة قدسكَ
المنخوب بالطلقات . .
سرْ . .
أزهرْ على الجدران غابات ،
وفتِّـح في البراري زعترا . .
أغنيَّـة . .
قمرا يضيء الدربَ
في ليل العبيدْ
* * *

يا مصطفى !
يا جدول الجسد المبعثر . .
يا أبي . .
يا زيت زيتوني . .
ويا صور الحجارة والمنارة في العيون ،
الآن نمضي ،
قال ليموني :
سنمضي نحو هذا الراحل . . الآتي .

فهيَّا احمل صليبكَ . .

واحتملنا

الآنَ سرْ في درب آلام الفلسطينيِّ ،

وانثرْ فوق خطوتك الورودْ .

* * *

مُثِّـلتْ لي أمتي ،

فاجتزتُ نحو الأم هذا التيه ،

خوَّضتُ البحورْ .

كان جدِّي وحده يرقد في الكهف ،

وقد أثقله البعدُ

فلا يلوي على شيء ،

يرى أحفاده قد كسَّروا القارب والنجمَ

وغابوا مثل غيم يكسر البرق

على تلك الصخورْ .

مُثِّـلت لي أمتي في الماء والطين

الذي يعجنه دمع العصورْ .

فعلى الطين أرى وجهي

على أيقونة ترشح بالحزن ،

وفي الماء أرى العشبة

تمضي بي إلى أقصى الجذورْ .

وأراكم قد سَدَدْتم ساحة الأفق ،

نشرْتم كفني المورق ،

والأمُّ التي ودَّعتها

إني أراها تمسك البحر بنهديها ،

وفي صحرائنا تلقي البذورْ .

* * *

القدس قُـدَّا سي ،

فلا تتوقعوا إلا دمي ترتيلة ،

من زيت آلامي تفتِّـحُ أغنيات

في حجارتها ،

وتُعْشبُ كل كف أطلعتْ قمرا صغيرا

في القيودْ .

يا مصطفى !

شاهدتهم ، ما غادروا عينيكَ ،

كيف ستترك الموتَ الذي يترصد الأطفالَ ،

يكسر عظمهمْ . . أو حُـلمهمْ

ويسد صرختهم لتهمدَ

مثل نهر من جليد ؟ !

يا مصطفى !

دمك البداية والنهاية ،

والحكاية ضوَّأت ليلَ الفلسطيني

في قمر هوى . .

ليصير ملحمة هناك ،

يصير نافذة تراكَ ،

وأنت تبذر قمحَ جسمكَ

للقريب . . وللبعيدْ .

وغدا تموت . . وبعده ،

بالأمس مت . . وقبله ،

أنت احترفت الموت . .

ثم تموت . . ثم تعود . .

ثم تموت . .

ثم تموت . .

ثم أراك حيا

حيث تُبعث في رمادك من جديدْ ! .

خجل الأيائل

محمـــد نجيـم *

— ١ —

مثلما يدك التي تلغي زهرة الحفل
مثلما يدك تلقي بثوب ليكسو النسر
ويكتفي رأس التمثال بوردة واحدة
بقطعة من موسيقى الجنائز
مثلما شعرك يقرأ الريح
يهز أشجار الصحراء بعنف
يعد الطيور بلوحات يرسمها عبيد
مخصيون أمام الأسد
عبيد يبحثون عن قلب الشمس في كبد الرمل
يبحثون عن فستان أبيض لوردة الأنين
عبيد يأتون بعد مرور النهر
بجثث أشجار صغيرة
وخيول مكسورة الأعناق
كأنها عائدة من الحرب
بلوحات رملية
تحفظ الذهول.

— ٢ —

مثلما يدك التي تلغي زهرة الحفل
ثوبك يحدث هذا الالباس في قامة الكمان
يوجد بللّور ظامئ بين سيناريوهات الحلم
الشمس تعكس ضحكتك
تتشكل قامتك لعبور مشهد في الحفل
يطلق الأطفال قفازات مَنْ هو وجب على
الحصاد
جبال ثوبك وعرة يتخللها صيف نائم
ونجوم يدك تفضح مسامير الزوايا
وضحكتك تبقي غيمة غريبة
على موائد الحفل

— ٣ —

مثلما يدك وهي تعطس بالنجوم
لا يجدي دخان رفاقك حين تنصحين
الغزال بالنوّم باكرا
أو حين تصففين شعر البنات الذاهبات
الى الجبل
الذاهبات بنوم خفيف ترك على رؤوس
العصافير
مثلما إمرأة أخرى في حلمك
ترعى الشعراء في الصحراء
وتحمل على صدرها طائرين بليدين
امرأة تحمل على صدرها
خوخ تمساح أعمى
امرأة ترعى الشمس
بين خجل الأيائل.

* شاعر من المغرب

الخجول

علي حسين الفيلكاوي*

الهواء
يحتضن اللحظة ، الأرصفة ، والدموع
الهواء
الوحيد في شبقه العاطفي
دبق ، دفاق ، مفتون بعضلاته النشوانة
يمشط شعر الفتيات
ويغتصب مشاعرهن
في غاية الهدوء
في أتم الجنون
ا
لـ
هـ
و
.... ا . . ا . ا.... ء ....
حين لمست يديه
كنت أقبض على يدي
وأسير على خطوط كفي
روحي مربوطة في قدمي
وأصابعي عكازة رجل أعمى
وكلما حاولت رفع جفني ومد ذراعي
طار بي نحوي
ولأنه بلا جسد أو ملامح يعود لها في المساء
يبحث دوما عن بيت له في أعماقنا
وتلفحه الغربة من وطن إلى جهة
من جهة إلى جسد
متشرد محترف لا يميته فضاء الشوارع
... بمعنى أنه يستطيع الجلوس ، وعلى ركبتيه
تتأرجح رئة الأرض

خلف أثره تنمو المنحدرات الكثيفة بالغيم
وعلى أفقه يسيل الزمن
طائرا بالجهات نحو فناء الامتداد
ملتقطا صورته
صورته محاها الصمت
ساحت ألوانها
على شكل طيور مهاجرة
ولم يتبق له سوى .. الـ .... هـ ....و.... ااا
.... ء....
في الصباح يجرف قش الأمنيات
في كل سنة يرتب الفصول
يسجل أسماءنا في أرشيفه
ويعتني بنا حرفا حرفا
ومثل كل مرة يذوب دون أن نراه
لم يسأله أحد لماذا يتمسح على الأبواب
الموصدة
ويركض خلف الأطفال ككرة بلهاء
متيقن من أخطائه ويأمل أنها الصواب
إذ يذبح أنفاسه كل يوم من أجل ذاكرة الآخرين
مجهول مثل كل شيء عظيم وحقيقي
ولذا يضرب رأسه بالنحيب
ويموت أحيانا
دون أن يرفع عينيه في وجوهنا
محاولا الاختباء خلف ملامحه
ناسيا أنه بلا ملامح
متمنيا فقط .... أن نشعر به ، لا أن نراه.

* شاعر من الكويت

قصيدتان

محمد محمد اللوزي*

* **ضفدع**

آخر كرزة
في الصحن
ليست أنتِ
آخر سيجارة
في الباكت
ليست أنت
آخر ورقة نقد
في المحفظة
ليست أنت
آخر بطة
في البحيرة
ليست أنت
آخر ضربة ودع
ليست أنت
آخر فرصة لعبور النهر
ليست أنت
آخر طلقة
في المسدس
ليست أنت
أنت آخر كلمة
قالها الزمن
ولم يسمعها أحد
سواي أنا فقط
أنا آخر ضفدع تمرس
على أن يصيد
الذباب بلسانه
ويخبئ اسمك
في غضروفه

* **ضفدعة**

تبحثين عن آخر الموديلات
في عالم الأحذية
وتنسين قلبك حافياً
بلا أحد
أنت يا ضفدعة حياتي
كل يوم تبدلين حذاء
ولا ترهقين أحداً
غير قلبي
قلبي الذي يتلون كل يوم
بألوان أحذيتك.

* شاعر من اليمن

قصائد

عامر الرحبي★

الى الأصدقاء

بينما كنا نبحث
عن فضيلة
عاجلتنا الساعة
لنلامس الأفق
ثمة نوايا تجعلك
خالص النية
تؤسس مملكة
وبيوتا من المعرفة
وحدك من يراهن
على البقاء
وسط هذا الطوفان
الذي أخذنا معه فجأة
لنلاحق أرواحنا
لندفعها نحو المكان
لتظل روحك الجميلة
مشعشعة
مثل عصفور
اعتاد على التحليق باكرًا!

* * *

أين أنتم
من هذا البعاد
قريبون كنا
وما زلنا نرسم اللقيا
لعلنا سابقنا الريح
والعيون فلتنا
الحارس الأمين
حينما حاولنا ملامسة
الأشياء عن قرب
فتبعثرت أشلاؤنا
كل منا يبحث
عن الآخر
في هذا الكون
ظلكما الذي ارتشف
قبلة في الجبين
ها هو الآن
يتطاير
كقبيلة مشردة

لا تخشى الفرار
وحدكم من ترك
هذه اللحظة وطار
يغرد
كل في ملكوته يسبح
وظننا أننا محاصرون
في هذا السديم

* * *

الكل يرى حتفه
ربما صحوه
في هذا المكان
حينما خدعتنا
نظراتنا
لنصل الى ذلك الطريق
المؤدي بنا
إلى آخر
المشوار!

* * *

تناديك الطرقات

★ شاعر من سلطنة عمان

ربما لتأخذ بعضاً مما تركته
لك الأيام
بين قوسين
الحنين يجترك
كطائر استيقظ
لصوت الحرب
وهي تجر وراءها
صراخ الأطفال
في العراق
ونحيب الأمهات
ملاذ الأولين والآخرين
اقترب لنرى
كم هي مؤلمة
هذه النهارات
حينما تشرق
على شمس باهتة
لا نراها إلا في الأحلام
ربما نراها وجهاً لوجه!

* * *

ظل وشمس
لا تعرف الشفقة
أو لم تكن تبحث
عن معنى
لأشيائك
التي اقتفيت آثارها
ذات نهار
ألم تكن تفتش
عن نقطة
تستجمع بها قواك
الخائرة
أم أنك لم تعد قادراً
على معرفة ما بداخلك
من أغلاط وتسوية

* * *

تريد لها
أن تنسيك جروحها
كنت وما زلت
لا تعرف الكلام
إلا نادراً
الصمت كان ملاذك
الأول والأخير
منذ ان عرفت طباعك
لم يمهلني الوقت
لأقف وأشد
ذراعي بقوة
لا تعرف الشفقة
ولا الانحناء
منذ أن وجدتك

* * *

وأنت تحتسي
النوم والصداع
إذن ماذا فعلت
حتى ألامس كفك
وأنزل إليك
لأخذ ما لديك
من تقاسيم وجهك
الذي بعته للمارة
وللمحرومين
من أعطوني بعض
أحلامهم
لأشتريها
فليس لي منافذ
أخرى أتربص بها
لعلك تلمحني
من بعيد هزيلا
ومنطوياً
لا يقوى على الاحتمال!

قصائد

خالد المعالي*

يأتي الموت إليكم

كلامُنا لا ثمن له
والخيوط التي كانت تشدّنا
قطّعت ورُميت في وجوهنا
وها نحن اليوم أسرى
يحمينا اليأس
ويقودنا بشراعه.

أيامي عارية هنا
وفيها يأخذني النوم إلى عالمه
وتسيرُ بي الأحلامُ بعيداً
لكني أتلمس الوسادة
وأشدّ الغطاء على رأسي
لكي أنسى.

تريدون أن يأتي الموت اليكمُ
أن يعطيكمُ يقيناً بأن الأمر سيحصل
وبأن العقبات قد ذُلّلت
لكن، لِمَ هذي الذكريات هنا
لِمَ يبدو لكم أن الطريق سالكة
إلى هناك، حيث تبدو الشجرة
من بعيد
فيما الحمارُ ينهقُ
يأتيكم صوته
لكي يوقظكم من القيلولة الحزينة.

الراية المنكسة

أكنتُ هنا إلى الدنيا أروحُ
يدي مرفوعة وحولي الذكرياتُ
تطوف
والتي كنتُ إليها في السرّ أعودُ
تريدون أن نأتي
سنأتي حقاً، أحلامُنا
كرايات جيش، منكسة بعد الهزيمة
وأرواحنا تطفو كأوراقٍ على الأمواج.

اليومُ يومك

اليومُ يومُك، نهارُك ملطّخٌ
بالدخان وأحلامك التي أتيتنا بها
تقطرُ دماً
شباكك مسدلُ الستائر
الضجيجُ يعبّ أنفاسك
ويستريح ببيتك!

اليومُ يومُك
خذ عصاك
اترك بيتك
وته في البراري
نعم، ته هناك
حيث أتيتنا يجللك الغبارُ
والأفعى تفحّ في خيالك.

نحن هنا، أنتم هناك

كلُّ يدٍ ممدودة هنا
تطرح أحزانها على حافة الطريق
هي يدي، كلامي وعلّتي
وأنا هنا، عيناي مغمضتان في الظلام
أسحبُ خلفي أردية النهار
وأمضي، حافياً، أجرّ نَفَس
الشماتةِ
وأدعو نفسي لكي تستقرّ قليلاً
أو على الأقلّ، تستريح.

وأنتمُ هناكَ، الموتُ ضيفكمُ
تستريحون في القبور الكبيرة
مفتوحة أبوابها لزائر السماء
هناك، تمضون قيلولتكمُ، عاجزين
تبصرون الشرّ جالساً،
فهو جاركم
تهمسون الكلامَ لبعضكم
وتشردون حالمين: هل فكّروا بنا
ها نحن نعضّ على التراب
أسناننا محطمة ورؤوسنا شابَ شعرُها
نغني للوليد ترنيمة الجنازة
وجارُنا يصفرُ لحنها راقصاً
ثم نعود من جديد لنستريح.

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في ألمانيا

إحتراق الصمت

يحيـى الناعبي

قلقه الوقت
يدهشه المكان والحنين
يصوب مرآته لانعكاس
المراحل والطرقات
وراغب في الجروح.

يسقط في ظله
حين تلفحه النهارات
من كل صوب
الشرارات المدفوعة من
رصاصات التذكّر
وانشطار اليقين.

الزوايا التي
تحشره في هوة ضيقة
مختزلاً نعومة الطفولة
في لحظة التشظي.

بلا وعي
يستيقظ فيجد نفسه
مسنداً رأسه على
خيباته
المكتنزة من آخر الليل
والأسئلة أفعى
معقل السموم.

يفتح أبوابه
عند الفجر
حين تختلط
عليه المسافات
والاتجاهات
متاهات ترعرع عليها
منذ ضباب الطفولة
وأجنحة طائر
تسارع مثل الصفيح
الى نزق المصايف

يسوّق كواكبه وغناءه
في ممرات السلالم
عابراً كل السرادب
ببقية من حلم
ويسرد قصته للريح تارة
وللجالسين على الرصيف تارة
وللبحر في لوحه الأزرق
جزء من عبارة.

ويحصد من ثمرة الخاسرين
لهاث الشجن
وكأسه مترعٌ
بالحكايات القديمة
أنفاسه صرير اللهفة
والتوقد.

* * *

في صحراء وحدته
ترك للجسد
مساحة ضيقة
على ضفاف الغياب
حيث الديدان تترقب
من مرآة الفقد
ذلك الوميض من الرحيل

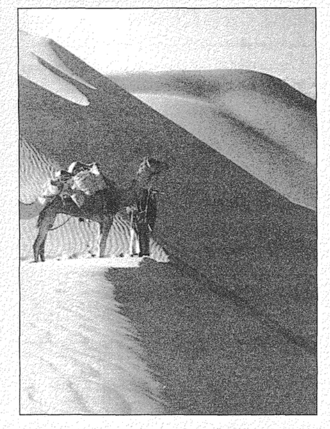
* * *

اختلط الدخان
بجمرة الاغتراب
كتلة من الألوان
تنبت في رحم الليل
واحتقان الصراخ
حين يخمد جيتاره
في الصباح.

فأس النظرة

طالب المعمري

صدقوني لا أفهم
شيئاً
ان قلت أنني
لا أعرف
لقد تنقلت
بين
كان و
ان
فلم أجد
طريقاً واحداً
يرشدني الى
بئر ماء
أو غدير
لذا انتعلت
قدماي
سراب الاسفلت
الذي يطوق
المدن
وبه تغشى
العيون
طوال الصيف
وهناك.. حيث
تتلظّى
أباريق القلوب
على اللحظة المرّة
كل لحظة.. بلحظة
يندلق الوقت وترابه
من مزاريب الوليمة
شاهداً
ربما شاهراً
كرْسيّه على الطريق
كاشفاً عريّ
المسافة والأمكنة
قربها وبعدها
بين الأقدام
وكلما حاولتُ
انتظام الخطوة
تهرب قدماي
عن ما خططت
له
لهذا تفْلس
ذخيرتي ولغتي
سريعاً
وينتفض في جيبي
الفراغ
وصفير الحنين والذكرى
وكلما اقترب
الهدف
من مرمى خطواتي
تتساقط
عصافير الروح
مغشيّ عليها
من الألم
والخوف
ليتناثر ريشها
على كل خطوة
خطوت
كأنني أبدأ الطريق
الآن
بحذاء المعرفة الناقص
وفأس النظرة
والشجرة البعيدة.



المجتزءات الخمسة للصحـــــــــراء

في الصحراء يصبح المجد نحيباً وكل ابتهاج يصبح بحثاً عن اللاشيء

رشيد بوجدرة

ترجمة: حكيم ميلود*

المجتزأ الأول

«يتقدم ذلك الشيء العظيم الأصم عبر العالم ذلك الذي ينمو فجأة كنشوة معربدة..

متقصية، فوق الرمال، آثار نفسي النوميذية»

سان جون بيرس – منفى –

ليلاً ليس هناك صحراء. كل شيء حالك ،فضاء سرعان ما ينتزعُ، ثم سرعان ما يستعاد. يتسرب الرمل عبر كل شيء. ثنايا الملابس، المناخر، الحلق، الصدر.

الآن: شبه العدم هذا – مثل رخاوة – مناخٌ جافٌ ومؤذ في الوقت نفسه. كأنه عمودي،مصنوع من آثار، وأخاديد أو تشطيبات، أيضا، ثم هذا اللون ذو التدرجات التي يصعب تحديدها بدقة: أسود مزرقٌ، ضارب إلى البنفسجي، بالأحرى لون باذنجاني. رياحٌ معاكسةٌ، كما لو أنها طيور نهمة وزاعقة تحلق بطريقة أكروباتية كبهلوان معمية برشاقتها وذائبة عبر الروائح اللدنة والمسكرة جدا للحدائق الصحراوية. لطخات مبثرة وحبيبية تلتصق بالجلد. وتشقه برشقات ساخطة.

هنا للرمل في الفم مذاقُ الكارثة، لأن الصحراء كارثة حقيقية، تولد بسهولة نوعا من الميتافيزيقا الدامعْة، أو الفعالة، في الحالة الثانية يغرق الكائن المفتون في نشوة تكاد تكون شفافة، براقة، صافية، قصوى، تيبتيةٌ... إلخ. لكن هذه الصحراء ليست أيضا قطعا إهْليجياً. إنها جملة من الهيروغليفيات غير القابلة للوصف. ولا للقراءة. متغيرة إلى حد الدوار، مثل طرسٍ يمحّي وينكتب من جديد. يُشطب ولا يُشبع. (Suigeneris) كما لو كان ذلك بفضل قانون مدهش

* شاعر ومترجم من الجزائر.

ومؤلم في الوقت نفسه. امتدادٌ، حينئذ لدائرية عسيرة القياس لا يمكن لأي بيكارٍ ولا لأي خريطة أن ترسمها أو تعيد رسمها.

دائما، كذلك هذا الانتفاخ المعقد مثل تشابك لظواهر مجردة وعناصر معدنية تحمل في ذاتها تكلُس العالم وانفلاته من القياس، مما يجعل كل شيء زهيدا وباهتا: قوافل الجمال التي تتفادى حرارة النهارات الخرقاء، إذا جاز القول، واحة متفردةٌ، متوحدةٌ وكسيحة، أطياف عابرة طويلة نحيلة فوق/ تحت العالم. صحراء حيث ليس هناك مكان بفعل الأحجام البازلتية هنا، المسامية هناك. مع هذه الشقوق، والتصدعات ونقاط التقاطع الجليلة التي تحمل في طياتها رائحة الغياب، واللامكان، والألم. لكن بالأخص: رائحة الغياب تلك!

هنا، تتم التحركات بأقل الأشياء، وبأقل الحركات، على حدود اللااحتمال. حيث تلتفُ الأجساد بلا نهاية، كما لو أنها مصابةٌ بنوع من الضعف أو الدوار الذي ألحقته دواليب ساعة مائية صدئة نوعا ما ولكن تؤشر على اللاقياس عندما يصطدم الشرق بالهلال الطالع والذي يريح وميضه سواد الليل الصحراوي أو المُصحَّر الصحرائي.

انحدار الزمن الذي يصطدم بتقوس افتراضي ولكن استثنائي، الخارج، الداخل. رياح نهمة. إلبادٌ للحظات حيث تأكل الأغنام المذعورة صوفها. الرياح النهمة– إذن– التي تجلد الجو، وتثقبُ الوجوه. آثار رملية وخضراء مزرقة نوعا ما تتمدد في شكل قطع إهليلجي من اسفل إلى أعلى. محززة مساحة الأرض التي تبدأ في البرودة والاضطراب بسبب انعكاسات الكثبان اللامرئية تقريبا، في هذا الوقت.

هذه الصحراء! غير القابلة للوصف التي تضلل. تتعرى. تنتقلُ. وتخادع كل افتراض، وكل استراتيجية، وكل حيلة الإنسان. البقاء هنا. ذاهلا. مأخوذا. ساخطا، مع ذلك! امتدادٌ دائري للأفق المعمى بوميض ما والناجي من العدم، بين البرتقالي والأصفر. رغم جفاف الهواء، المرمل والزافر. خليط من الأشياء والأقدار المؤثرة لخان قوافل الزمن الماضي. فقط بعض الآثار، بعض الخرائب، هنا وهناك بصمات لتاريخ مضطرب.. طرقُ الملح.. طرق الذهب.. طرق العبيد.. يا للرعب! طرق المصادفات كذلك، والتي لا تؤدي إلى أي مكان. هكذا: الصحراء هي طريق غير نافذ! وعندما تسقط الرياح، فجأة. وبعنف حتى. تكون الصحراء، حينئذ، هي التصور ذاته للسكون، سكون صاعق.

في نهاية كمْ من الألفيات ساكناً في عراء الأرض المحملقة، المفتوحة، القاسية، يقيم هذا الغياب. وفي التاريخ الأكثر صخبا (هذه الجلبة المتعلقة بالقضاء الروماني)، الطويل، والعريض، وذو الأقواس القصيرة، حيث يوجد هنا مكان ملائم، للمجد والخراب، وحيث تستدعي عظام الموتى، والصخور، والتلال الصلبة التفكير في تكدُسات ساخرة من الفناءات المجعدة، المرضوضة، المدورة والضاربة الى البنفسجي كالحصبات الكبيرة للسواحل. وكطبقات معادن مجهولة، وطبائع غير معروفة للذاكرة الرحالة (النوميذية؟) والتي تنضب مع ذلك.

«إذا كانت الصحراء هي الفضاء الذي نجد فيه أنفسنا وحدنا، ونتعرف على أنفسنا في الوقت نفسه متضامنين مع الصوان وامتدادات الضوء، وهذا التيار السريّ الذي يتجه من المعدن إلى الإنسان ومن الإنسان إلى المجرات البعيدة. فإن أبسط عرق وأبسط حسكة تكتبنا، وتكشفنا. والتنويع الطفيف بين السُمر المائلين للصفرة والسمُر يجعلنا نبوح بطبقات معادن مجهولة». (لوران جاسبار– الحالة الرابعة للمادة).

الصحراء: ذهاب وعودة الإشارة نفسها نحو موقف ما مجازف أين نهشمُ وقتنا وأين نُجلسُ تيهنا ونمحو آثارنا الخاصة. تكلُسٌ! لكن من قال أنها (الصحراء) حارةٌ. كتب الماريشال (Lyautay) ليوتاي الذي غزا المغرب انها قارة باردة شمسها حارة. في الليل هناك هذا الخلاء: بمعنى الإحساس بأن شيئا ما يُفقدُ فجأة. وبعنف! هل هي الحرارة التي ترحل ما أن تختفي الشمس؟ إحساس (أم حسٌ؟ ام شعور؟) باللاثبات، كما لو أننا نلمس هذا الألق الذي يتهشم مثل رُقاق الجليد.

المجتزأ الثاني

«لا زال الحكيم مُترصدا ولادة انشقاقات العقائد!... السماء ساحلٌ تمرُ به القوافل الصحراوية في طلب الملح».

سان جون بيرس– منفى–

نهارا، الصحراء هي الغموض. انقلابٌ كوني. تراكمٌ. ثقلٌ زائد غير متسامح للعالم، انقلاب لا يُصدقُ للجغرافيا، والجيولوجيا، والطبوغرافيا. ليس هناك مكان يكون فيه العماء أكثر تعمية

كما في هذا الموضع! ثم هذا الطاسيلي ذو المهاوي التي لا تُسبرُ، والبازلت المُجزع، كجِلْد فيل حرشفيّ ومُجعد. في الأسفل، النهارُ، مهريٌ يحدُو في أكوام الكثبان مغرية اللون، والزعفرانية. كما لو انه لا يصدقُ. أتصلبُ عُسريٌ؟ رغم ذلك لا تترك الحركة المتأرجحة والمقسمةُ بروعة أي مجال للشك حول خفته. أصورة ثابتة؟ المكان الذي لا يكون فيه الموت أبدا مباغتا. عبورُ سبخةٍ كما لو أنها رقاق جليد!

حوافر المهري تثير غمامة ملح صغيرة. طيفٌ مقطعٌ بنافذة لهب الشمس الساطعة. في تلك اللحظة يكون كل تصوير، كل أخذ لمنظر، كلُ مشهد مستحيلا. رسمُ علامة خبازيّة اللون تنفخ عمق الهواء. أمتحرك؟ أساكن؟ لا نعرف أبدا. شيئا فشيئا، ترقُ الأشياء. تُصبح هيكلية. الأطيافُ: نوعٌ من المنحوتات على طريقة جياكومتي. طويلة نحيلة. مجزأة. مسحوقة. مثل رصاص يُسخنُ بحيث يبيضُ ثم يُغطسُ في ماء بارد جدا: اشكال منحوتة! هيكلية، إذن، في مكان ما. يُحدثُ ذلك العدم. لندرك حينئذ لماذا نبحث في وجوه الآخرين، عن آثار الإنسان... هنا، أكثر من أي مكان آخر.

قبل حلول الليل، هناك لحظات مُشرقة (عفوية؟) بنفسجية لا يراها الباحثون عن الكليشيهات. شمس مشرقة أو غاربة، أي فرق؟ لا فرق! مِزقٌ بيضوية لأشياء، وخطوط، وعلامات وسرابات، على تخوم الدُجنة، ومع ذلك، من كل الجهات، هناك طبوغرافيا متأججة مع شيء ما ممتد، وضبابي، وبتناقض- مُغبرٌ. ظلال كالألواح صلبة من الصوديوم، مع تتابع المقصور كما لو أنها مُنحرفة من محورها، مُسننة، ومنزاحة. قوامات حمراء عالية: المنحدرات، ثم وبسرعة، زرقاء. كثبان العرق (العرق الكبير أو العرق الصغير: لا فرق هنا أيضا) مموهةٌ وفاقعة مذكرة باللامعنى. ثم، لا شيء! في أوج النهار. يحدث غالبا أن تضمحل الصحراء. تتبخر، تنكسفُ، ثم تعود من جديد. أبديةٌ من الميكا، والبازلت، من المرو والصلصال.

ابعد من مدى النظر، يبدو لا تناهي العالم مثل فُسالات خبث لا منتهية، مهملة، مجهولة. ومع ذلك، هناك ألفةٌ ما خلف الوجوه المقنعة. بسبب رهبة الفراغ الذي يملأه التحتُّتُ باللايقين. صمت! لا شيء! ما عدا المذاق الطبشوري الذي يُذكر بطباشير المدرسة الابتدائية والغبار النوستالجي للطفولة المجدة والمضجرة. خطوطُ تسلسُل، استداراتُ المنحنيات والتقوسات! فجوات صخرية تنبجس فيها بعض اللترات من الماء المالح. يا للمعجزة! العلامات تتفكك. الهندسة تتآكل. وتتهدمُ. اهتزازٌ للأهداب والبثور الجلدية المتفسخة بالتعفن الذي يحيط بالقلتات، في حين أن الهواء جاف إلى درجة أننا نشعر أنه شيء ما منتصبٌ! منتصب نهائيا.

هنا تُحيي الكثافةُ الكبيرة للصمت، وللثّقل والسكون، ذكرى شفافية زجاجية. قماش رقيق حريري (tulle) ملقى على الإستدارات المخروطية للمنارات والأضرحة الضيقة. بليغ الأثر. بيوت للدُمى والورع اين، لا يحتاج الإنسان البحث عنه. إنه في أثير هذه القباب البيضاء أو الزرقاء جدا (النيل؟) بحيث إننا نخاف أن نؤجج كارثة تلوركيَّة ما. وهزة يذوب فيها البازلت مع الطبشور في حركة نابذة: يا للإبتهاج! بالأحرى موت حُبَيْبيٌ. انقباضُ أبدية قريبة من نهاية للعالم. ومن انهيار خارق. يا للآبار أيضا. التي يصعب إيجادها غالبا والتي تُولج في اليأس والكابوس الذي نُجرجرُهُ معنا بإيقاع النوق الأنفة والبكيئة أو بإيقاع سيارات ٤×٤ التي تحرن مع ذلك في تسلُق هذا التراكم العدمي.

هذا العطش القاسي والعنيف للماء حيث رؤية الآبار التي نصطدم بها فجأة. بدون أدنى تنبؤ. وبطريقة غير مقبولة مما يثير ضحك الرُحل، والنُساك والباحثين عن الأفاعي أو النحل النائم بغفوة مخادعة. المستعد للهروب. هجرات أخرى. أماكن أخرى. في جوار المنحدرات المتموجة والفحْمية التي تخضرُ تلالها بشكل شحيح. عندما يحل الشتاء، ويُفتتُ الحجارة ولكي يحوّلها إلى شيسْتٍ مساميّ، وإلى طبشور مُلون، إلى ألعاب مكعبة صلصالية وصبيانية. يكون حينئذ هذا السلعُ الذي يهيمن على الصحراء. حيث آثار الجفاف. تُقلصُ من فتحات الأصابع الممدودة باتساع لتقيس الشمس.

هيراقليطس كان يقوم بذلك (قياسُ الشمس هذا) بواسطة القدم. بدون أن يضطرّ إلى فتح أصابع قدمه. وجُون سيناك كما لو من أجل تقليده: «الصحراء، مثل هذا السِّماط الذي يشتعل/ حتى قبل أن نصل إلى الشمس يتشربنا الرماد» (إزدراءات ودوار).

مثل إنغواء بالنفس عندما يظهر أن قفا العالم أصبح وجههُ وأقاصيه أصبحت حدوده. حدودٌ ضيقةٌ في نهاية المطاف

كخفر امرأة تُعري جسدها وتكتشفُ أن وركيها صلصاليين أيضا، ومدورين أيضا كما الكثبان. وعندما يتصاعد الافتتان بالنفس بسبب هذه العراءات، تتحول الطرق إلى عتبات أمحتْ منذ بُرهةٍ.
الصحراء آنئذٍ، تكون امرأة بأشكال فاسقة.

المجتزأ الثالث

«وفي مدخل بلاد شاسعة أعفُّ من الموت، تبولُ البناتُ مبعدات كتان أثوابهن الملون، وقد وقفن على حافة النهار الساطعة.

سان جون بيرس، أناباز

الصحراء نشيد لليل، أيضا: أهل الليل. ونحن نستمع وننظرُ إليهم، ندرك أنه يجب البحث عن معنى للعالم: «لعرفت لماذا أبحث عن مبغى لعرفت لماذا أبحث في وجه الناس عن الإنسان» (مظفر النواب: وتريات ليلية) والحلاج: «يا عيْن وجودي يا مدى هممي/ يا منطقي وعباراتي وإيمائي... محو ذاتي.. أنا الحق».
يا للمدن أيضا! بناءاتٌ كما لو أنها مرصوصة بعضها فوق بعض ولكن بتنويعات تجعلنا حيْرى. هذه الهندسة المنحرفة. هذه القباب اللامتناهية وبالمئات. هذه الهياكل التي تتحدّى الثقل في تكوُم للأشكال المثقبة بالكلس الأبيض أو المغريّ. هذه الثقوب، أيضا: سقوف بيضاء، سقوف زرقاء نيليّة، سقوف مغريّة اللون. الحوانيت المبرقشة، المشقوقة! وفي المقابل، الواحات ذات اللون الأخضر المخْضر بسبب التناقض مع اللون الزعفراني للرّمل، واللون الأبيض للهندسات المعمارية والأزرق الصارخ للسماء، كصفيحة صلبة. حديدة لا تموجُها أي ريح. في المقابل، أيضا، السبخاتُ، كنوع من الأوراق البراقة اللامتناهية، البقايا المؤثرة، ولنقُل الدرامية للبحيرات الكبيرة للزمن الماضي.
لكن بعض الواحات يصلُها الماء عبر مائة ومائتين كيلومتر من المجاري التي تجلبُهُ من طبقات المياه الجوفية الموجودة وبتناقض تحت البساتين المرويّة. مجار محفورة منذ عدة قرون من طرف عبيد زنوج جيء بهم من السودان، وممباسا، وزنجبار ومن أماكن ابعد بواسطة هذا الاختراع الخارق لجيولوجي أو مهندس أو مالك للمياه، والذي حفر هذه القنوات عبر طبقات الصلصال، والحثّ و(الصخر البركاني) الشيسْت، والمقوسة بمكر في تعاكس مع بعضها البعض، من الشرق إلى الغرب. القنواتُ التي تصل إلى الواحات في شكل أمشاط يُعيي تشابكُها غير القابل للوصف كلُ استعداد للفهم. مع هذه البناءات التي كأنها مقطعةٌ، والتي تُوزعُ الماء لكل بستان صغير، حسب نظام متناهٍ في الصغر. مع هذه التفرعات التي تتشابك وتتراكب بطريقة مُعقدة، ولا تُصدق. ماكرةٌ. رياضية.
القصور الحمراء بمناراتها الهزيلة والمريبة ذات الهندسة السحرية والبساطة المشكلة معا. المناراتُ الراصدة التي تحرص الصحراء المحيطة بكثبانها العملاقة والمتحركة، المنفلتة. التي تُشكلها الريح وتذروها ناسفة على الطرق القديمة للذهب أو الملح أو العبيد والتي تبقى آثارُها عسيرة الإيجاد. القصور ، على قمة العالم، المبنية على مرّ القرون من موجات اللاجئين البربر، اليهود، العرب، الزنوج والأندلسيين، الذين جاءوا إليها للاختباء، والتجمع، وإقامة وبناء هذه النماذج الهندسية التي تبقى حذاقتُها العليمة ذات حيويةٍ مدهشة. الصحراء. عدن. الفردوس، حسب ماتيس، كل هذا معا.
في البساتين الصغيرة لهذه القصور، تحلُ العتمة سريعا. بدون أن نتوقعها. فجأة، وبعنف. بشهوانية، أيضا! الأفق، يبدو، حينئذ، في متناول الأصابع. وفي الوقت نفسه بعيدا جدا. تبعث الشمس في هذه اللحظة على الإحساس بأنها تسقط من السماء، مثل حصاة حمراء كبيرة وممتدة وتتشظى على الأرض إلى ألف قطعة، دون أن تترك في السماء إلا آثارها السلمُونية والوردية، والزرقاء، كأنها مطليّة بماء الكلس والميتلين، كأنها رواسب ألق أسمر ذهبيّ، رخامي. كما لو أنه أجرد. شيئا فشيئا تنتثرُ رواسب الشمس والسحب الخفيفة جدا (قماشٌ رقيقٌ شفافٌ حريري؟) كأنها معفرة، وموزعةٌ داخل فضاء منسول، عظميّ، هيكليّ. وحينئذ نشعر أن كل هذا ليس إلا قطعا إهليليجيا، خلاصة للعالم، في كليته الأكثر جسارة والأكثر أصالة. وفي تلك اللحظة يتم خروج طيور الصحراء من عزلتها وخدرها، لكي تنتشر في الفضاء بنوع من الكبرياء، والابتهاج والانتشار الذي لا يمكن تخيلُه.
طيورُ الصحراء، إذن، مُعلقةٌ ببطء، والأجنحة كلها منشورة ومحركةٌ بطريقة جُمدية، كما لو أنها ثملةٌ. كما لو أنها تريد

(أتريد؟) أن تتحدى هذه الغلالة من اللا-نهار واللا-ليل والتي قد تتعرض لخطر أن تلتهمها بين الفينة والأخرى. تبدو أعناقها، أو تعطي الإنطباع بأنها مشبوكة على حبال من الصوف، مُشكّلة، في الأوقات المريبة، الأفق الهش شيئا فشيئا الرقيق، الهزيل. ريشُ الطيور الصحراوية ذو التلوينات الزاهية/ الباعثة على الشؤم. والتي تقوم بتخطيطات بخارية، مُغبرة، حبيبية وحرشفية في الوقت نفسه. ثم: يا للسحليات! فيضٌ من العظّايات، والسمندلات، والخواطف بكل أنواعها والتي تهجم على الجدران والأسوار، الواحات والقصور، كما لو أنها خارجة من العدم. تصطف بسرعة، وتنتشر باستراتيجية. تبقى هناك، لثوانٍ طويلة، أو لدقائق، أو ساعات، منتظرة بصبر فرائسها، العينُ فارغة، شزرا، والجسد ساكن بطريقة هلْوسيةٍ، حتى تمُر حشرةٌ ما بقرب فمها فتبتلعها بشراسة. بنهمٍ. ومن جديد: السكون المعدني.

سكونٌ معدنيّ، مع قسوة الأضواء هذه والتي تغلي تحت شبكية العين المتأججة وتبعثُ على الإحساس باللاقياس في مكانٍ الوسائلُ فيه جدُ زهيدةٍ، وجدُ مؤثرةٍ. العزاء رشفة ماء، كأس من الشاي، قرص حلوى، حفنة من التمور المجففة بريح السّموم أو الخماسين أو...

أن نحيا هذه المعدنية، يعني الإحساس أننا داخل ذواتنا. داخل داخل الفراغ...

المجتزأ الرابع

«سأواصلُ جولتي النوميذية، سائرا بحذو البحر الذي لا يملكه أحد».

سان جون بيرس- منفى-

ليست الصحراء قفراً، إطلاقا، يوجد هناك مساجد لا تؤدي أدراجها إلى أي مكان ، أدراج لا فائدة ترجى منها، إذن ، لكنها آثار عبقرية لمؤسسي ممالك وفاتحين لهم معنى آخر للإلهي . الصحراء ليست إذن قفرا فقط، إنها أيضا التعبير السيزيفيّ عن العالم أين يزرع البشر خضروات في آبار من الضوء والرطوبة على عمق أكثر من عشرة أمتار. أماكن مدهشة حيث ندرك ما تعنيه كلمة الخصوبة. ولكنها أماكن سيزيفية، إذن، أين يتصارع الإنسان مع الرمل ما أن ترتفع الريح. الريح، هنا، هي إذن، أين يتصارع الإنسان مع الرمل ما أن ترتفع الريح. الريح، هنا، هي في الوقت نفسه أنثى وذكر. لها أوانها الثابت. واحد. ثلاثة. ستة. تسعة. يمكن أن تهُب يوما واحدا. وهو أمر نادر، ولكن نادرا ما يكون أكثر من تسعة أيام. وعندما تهبُ، يُشكلُ البشرُ حلقةً متصلةً، ليل نهار، لنزع الرمال عن الآبار والمزروعات البقولية، الوافرة والملتفة.

دورات النهار ودورات الليل أيضا. الليلُ الصحراوي شهوانيّ، حسّيّ. مثير. بأقمار مقببة. براقةٍ، كريستالية، تقريبا. الصحراء هي الحياة، تقريبا، حياة نستحقها. حياة تمنح رغبة شعرية في العالم. خاصة، وبالضبط، الليالي المقمرة حيث يمنح النجم المتأجج الجديد الإنطباع بأنه سيحط على سبابة اليد اليمنى او اليسرى؟ أي أهمية لذلك! الصحراء شبه الشفافة التي لا يوجد فيها فقط النخيل. ولكن آلاف الأشجار الأخرى، من كل الأنواع والتي تعرف- باستمرار- كيف تغمر الطيور التي تلجأ إليها. الطيور الرشيقة. الشرابية. الأبنوسية، المبرقشة. الثرثارة. المنفلة. الوقت الكافي لإلاق. لابتهاج الضوء الذي يغلي بطريقة لا تقارن خلال بعض اللحظات/ التلقائية. والقصيرة جدا، إذن.

ثم تأتي إغفاءة الطيور. تصبح حذرة. ناعقة، مهومة، متمتمة وشرسة، كما لو كان ذلك من أجل تعويض طلاقتها. مع ذلك: طيور الصحراء هي بحق مصابة بالسهاد!

ليس للصحراء سرابات. لأن السرابات موجودة في كل مكان، آخر. إنها انتحاء. مغناطيسية (أجفاف الهواء؟ ربما؟). المكان الذي يجب أن ندور فيه حول الألوان، والظواهر، والأشياء والكائنات. ونحيطهم بشيء ما، هو من مصاف ما لا يوصف ولا ينقال. وإلا، فإن كل هذه الظواهر، والرُحّل، وقوافل الجمال أو الماعز لا تؤدي إلى أي مكان، ما دامت الرياح تحمل فيهم صلاة اللامعنى ومرثية اللاوجود.

الصحراء معلّمةٌ بالمعظمات وخاصة بهذه المقابر الإباضية التي تعطي للموت مذاقا حديديا، كذلك الذي نشربه في القرب المطلي عُمقُها بالقطران، والشبّ، والعنبر والمسك. على مرّ الأحياء وعلى مر الموتى.

منذ ذلك، نفقد معرفة الكلمات، وعلوم النحو والهندسات، لأنها شائكة، ومحصورة، ومُقصبة بالبساطة. الأجدر: بتقشُف الكلس الحي، وحطام آنية خزفية وكثبان تتأهبُ للرحيل، خفيّة! هنا، في هذه المقابر يحصل لنا الإيمان. الورع، بالأحرى. نوع من الكسر في الأعضاء، بفعل التشبث

بالزمن. نوع من الرياح المتسربّة من شقوق النوافذ أو الرياح اللافحة الخادعة في الحالتين، لأنها اكتساحات حقيقية في ذاكرة الذي يمرُ من هناك، المخطوف ببطئه الخاص، محاولا التوغل في برْد وفوضى حلم غير مُشبع أخيرا. ولن يشبع أبدا. لا تحت الضوء المائل للصباح الصحراوي.؟ ولا تحت المخمل الممتد لليل الصحراوي.

الرمال ذرّة فذرّة. ساعة رملية يتعطل فيها الزمن. كل هذه الشساعة! ومع ذلك، أي بطء هناك، وأي صلابة. وأي ألم. خلف العالم، الفضاء الصحراوي يتصدّع ويتشقق في ركام أسطواني يعطي التحديد والجوهر لكلمة تدرُج لوني: تدرُج للون الأصفر، مع كثافة أكثر أو أقل. حتى الأفجار التي ليست إلا مصادرةً للغروبات. القصيرة جدا. التي لا يمكن تصويرها! والمستحيلة التصوير بالأشعة السينية. إلا عبر الأصابع المتعرجة لليد التي نرفعها في مواجهة الشمس. والتي تأخذ صبغة قرمزية. الأحمر القرمزي. هو الذي يكون لونه غامق، يميل إلى الوردي. مثلا: المخمل القرمزي. الحرير القرمزي. صبغة قرمزية يقول المعجم الفرنسي:

همهماتُ الصحراء. لحيةٌ أقلُ خشونةً إلهاماتٌ مجنحةٌ. مبعثرة. مع هذا الضوء، هي أيضا تراكم لموجات إلكترومغناطيسية تملأ كل ما هو فارغ، مستوٍ أو مسطح. انكسار أشعة يصدم العيون وبعنف. آه هذا الشعور بالتفاهة أمام ما لا يمكن سبرُ غوره. سُفعٌ وهالات: تكاثرٌ ألقيةٌ خريفية بعد الحرارات الكبيرة. سهاد الأفاعي. والعقارب. صحراء صخرية أين تبقى آثار حياة، ودمنٌ عجيبة.

الصحراء: هذا القدرُ النموذجي..

المجتزأ الخامس

«الصحراء: كمثل تأسيس امبراطوريات عن طريق هرج الجُند،

ها! كمثل انتفاخ شفاهٍ فوق مولد الكتب العظيمة»

سان جون بيرس– منفى–

الصحراء خديعةٌ أيضا، برمالها المتنقلة، وكثبانها المشكلة بحُمى الانتجاع، وجبالها الفحمية، وأنهارها الجوفية التي تسيل على طول مئات الكيلومترات بين حاجزين من البازلت الأخضر عرضه متر ونصف، هذه القصبات المنثورة على مغْرة المنحدرات اللامتناهية، والقصور الحمراء المنيعة الواقفة كحُراس ليليّين قُدامى، هذه الأحجار المُهشمة، بماذا أيضا؟ في الواقع، الصحراء، هنا، هي نوع من الأقواس والتفاصيل المتكتلة في المقام الأول. دائما، في المقام الأول! هذه التفاصيل المتكتلة إذن، بطريقة واضحة جدا إلى درجة أننا نخشى أن نُحطم وجوهنا عليها. لكن، سرعان ما تنحلُ وتنْقلب رأسا على عقب هذه التكتلات، والكثافات والركامات والأحجام مغرية اللون، الحمراء والخضراء، إلى درجة الالتباس الخارق، المساحاتُ تتشوشُ حينئذ، حيث يفقد المساحُون معالمهم، وأدوات قياسهم، أجسادهم، وارواحهم. كل شيء غامض، مكسر لأن الصحراء، بفضائها اللامحدود وألقها الأصيل تُقلصُ الأشياء وتجعلها تقريبيةً. أراضين مُخلعة، منسولة العظام غير مُجسدة، مثل مُشاجرة للعالم.

في الصحراء، هُنا هو اللامكان. لا مكان متاهيّ. حيث تتشرحُ الأشكال والأحجام بسبب كل هذه الألوان الخارقة، الزاعقة، في سطوح منتصف النهار. تصبح بعد ذلك. فاتحةً مخففةً إلى أضعف درجات كثافة الضوء. هذا الأخضر، المغري، الأزرق، الوردي، الزعفراني، الأصفر أو الأسمر المصفر. هنا تقيم وحشية العالم وقدرته المدهشة على غواية كل هؤلاء المسافرين، والمغامرين أو الباحثين عن الألواح الطاسيلية أين تفيض آهانا (ahana) بإيروسية فجةٍ وبريئة. المغامرين، بمعنى: أولئك القادرين على الذهاب إلى أقصى ما فيهم. زهاد يحرسون ذرى الهقار بصفاء وجدي، مثبت، خارج الزمن، ومع ذلك مبتهج. متوحدوا الكمال العظيم. مهربوا النجوم والأدوات الكهرومنزلية... الخ. لكن تينْ هينان تحرس!

أيضا: أولئك الذين لا يقيمون في أي مكان، في أي ثانية، في أي ردح من الزمن والذين يخترقون حدود الله كما يقسمون بحد اليد اليابسة خبزة الملّة المطهوة تحت الرمل. ناس السفر الكبير كلهم حيث أن هذا البلد من الاتساع بما يجعله يمحو المسالك، والآثار، والطرق وعواقب السهاد.

الصحراء ، «هذا الكمال للمجالات، هذا الحفر الذي بلا ظلال. لقد فاجأناها في يوم من الأيام ترتجف تحت أيدينا. ثقل موازن حيي عندما تنزع بلاغة النهار. آه، المشكاة الزاحفة للانتظار»، بحسب ابن البيطار الذي كان طبيبا جراحا لحيوانات الصحراء وكان مفتونا بقدرات التحمل الخارقة للجمل، والتي لا يمكن تفسيرها بالنسبة إليه.

هذه الأمطار الخريفية الملتحمة برياح الخريف! (العجاج، السيروكو، الشهيلي، الخماسين، السموم، الفوهن، ، إلخ...) التي تنضح بعض القطرات الشحيحة، الزهيدة، الضنينية. رياح قاسية تستطيع شراستها الخارقة أن تكسر جماجم الجمال، أو تقطع رأسها بطريقة جراحية تذكرنا بالشفرة الحادة لمقصلةٍ تُدمي الرمل. وتُخصبُه.

هذه البياضات الدقيقة تفاقم الثقل. والرهبة. تتلاشى الأصابع حينئذ في الكثافات. في المناخات. في المعالم. التي تتقببُ. والإنسان العابر أو صاحب الخيمة الكبيرة يصبحان سريعا هياكل عظمية متآكلة أين يعبر الضوء الذي يعجُ به حاجبا الهيكل العظمي. أحجام غامضة. أمكنة تواجه فيها الكائنات كثيرا من العناء لتسلق الفراغات التي تحيط بحناجرهم. وعضلاتهم. وبعزلاتهم. ويـ... الأفق يقفر آنئذ! يصبح مقتضبا. أجرحٌ، ربما؟

«لم تكن الأرض جرحا

كانت جسدا، كيف يمكن السفر بين الجرح

والجسد

كيف تمكن الإقامة؟

أتخشعُ وأختلُ وثمة ما يحولُ بيني وبيني

كيف أطلعُ جسدي عليّ؟

لأنه... لأنه هناك ما نسميه الحضور وهناك ما نسميه الغياب. الصحراء هي غيابُ الفيّ. ليس لها من مكانٍ إلا فيها لأنها خراب متنافرٌ يغمرُ ألواح القانون والجاذبية.

هذه الصحراء الحاذقة التي صنعتْ الممالك العربية- البربرية، وقوتْ الورع الديني من ابن تومرْت إلى الماريشال؟ (الأب؟) دو فوكو الذي ما يزال قلبه يسبح في قارورة فورمول في الكاتدرائية الوحيدة التي لم تُشيد ابداً في صحراء «القليعة». يا للجنون! يا للخلاص! الخراب، رغم ذلك. إنه من هنا، من هذه الصحراء، حيث انطلقت الممالك الكبيرة الضروسة، مثل المرابطين والموحدين، لكي تُكون، وتُفكك ثم تُكون من جديد الحضارات العربية- الإسلامية. وتمنحها روحاً إضافية! إنه في هذه الصحراء أيضا، وفي مكان ما (فرنْدة)، حيث كتب ابن خلدون (المقدمة)، بهذه الجملة التنبوية التي ستُزينُ التاريخ بأشياء سيموضون قرونا لينجزوها: المنهجية والتحليل النفسي! إن هذا الخبل الذي هو الصحراء هي من دفعتْ ابن خلدون لكتابة هذا التحليل التنبؤي (الإلهي؟) فيما يخص الخلافة الإسلامية في أوج ازدهارها: «طارق بن زياد الزناتي، سرعان ما بعث رسالة إلى قائده العربي موسى بن نصير، يعلن له فيها الهجوم على جبل طارق والإستيلاء على عتاد حربي هائل في الأندلس. موسى بن نصير أحسّ بالغيرة».

هنا في هذه الصحراء تُيم وحشيةُ العالم، وقدرته المدهشة على منح المجد للبشر، والازدراء، ومعنى الموت. والجنون. ومعنى الإلهي. أيضا.

ومن جديد، عندما يحلُ الليل نشعر أن النهار ينطفئ مثلما نقول عن مصباح أنه ينطفئ، وليس لنا حينئذ، لا تخوم، ولا معالم، ولا أدلاء. البوصلات تتعطلُ. الكائنات تفقد حدودها وتخومها. رؤى متآكلة، عندئذ، باحتكاك الكلمات في وعي يدور في الفراغ. عيون مصرورة. رؤوس تعجُ بالعلامات. الليل الفوسفوري هو تكثيف لحبال غليظةٍ، مسطحة وعريضة. ومصبوغة. الوحدة: كمال لا يمكن تخيله أو تقليده.

لكن أينه في هذا الركام من الأشياء الجيولوجية؟ في اللامكان. وإلا ففي ليالي الشك هذه، في الوبر الخفيّ للنُوق الصغيرة المفتوحة القدام في انتظار الرغبة، بهذه الهيئة الملكية التي تعطي لخطاها المهيبة نوعا من صبر الماخض التي فقدتْ قبل هذا مياهها. مياه المطر في هذا المكان أو بالأحرى اللامكان حيث يصبح كلُ ضياع مُحتملا، وحيث يصبح المجدُ نحيباً. وكل ابتهاج يصبحُ بحثا عن اللاشيء. اللاشيء مثل مجموعة أسلحة العالم.

مجتزءاتُ الصحراء- إذن- التي تغمرُ بعد ذلك، هنا وهناك، من وقت إلى آخر الذاكرة، وتغزوها لتُقيم فيها إلى الأبد. مع هذه الرغبة المرضية والمهووسة، بالرجوع إليها ما أن نتركها.

الرجوع فقط من أجل الرجوع.

التعريف بالكاتب:

رشيد بوجدرة كاتب جزائري من مواليد عين البيضاء سنة ١٩٤١. تحصل على الاجازة في الفلسفة من السوربون سنة ١٩٦٥، ثم على شهادة الدراسات العليا. درّس الفلسفة حتى سنة ١٩٧٢ قبل ان يتفرغ نهائيا للكتابة. يكتب باللغتين الفرنسية والعربية، وتشمل جغرافيته الإبداعية عدّة أجناس ومجالات (شعر، رواية، مقالة، مسرح، تأملات (ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة).

من أعماله: الإنكار- رواية- ١٩٦٩، الرّعن- رواية- ١٩٧٢، الإرائة- رواية- ١٩٧٥، الحلزون العنيد- رواية- ١٩٧٧، ألف وعام من الحنين- رواية- ١٩٧٩، ضربة جزاء- رواية- ١٩٨١، التفكك- رواية- ١٩٨٢، المرث- رواية- ١٩٨٤، (ليليات امرأة آرق)، المطر- رواية- ١٩٨٦، فوضى الأشياء- رواية- ١٩٩١، تميمون- رواية- ١٩٩٤، الحياة على الوجه الصحيح- رواية- ١٩٩٧، انبهار- رواية- ٢٠٠٠، من أجل إلاق نوافذ الحلم- شعر، لقاح- شعر، يوميات فلسطينية- مذكرات، رسم الشرق- مقالات- ١٩٩٤.

فنجان قهوة لريّاء

غالية بنت فهر آل سعيد★

الشمس تزحف ببطء على جدران البيوت الهزيلة. هذه البيوت بعضها من سعف والبعض الآخر من طين، وها هي ذي شمساء الرافعية تقف هنا في وسط الحوش تحلب الأغنام.
حرارة لافحة بدأت تتسرب الى رأسها، مبتدئة من خلف عنقها المغطى بالوشاح الطويل والليسو الذي امتزجت فيه رائحة البخور ورائحة العطر المخمور برائحة اللياس ودهان المحلب والصندل، وقفت خلف الغنمة التي كانت تأكل وتمضغ بهدوء، وكأن الوقت لم يعد يتحرك، لم يكن مسرعا في ذهن شمساء الرافعية.
في رأس شمساء أميال وأميال من الافكار والتفكير، لم تستطع فك بعضها عن البعض الآخر، وبقيت هذه الافكار تقطن هناك منذ أن جاءت الى هذا البيت، بيتها الجديد، بيت زوجها الذي أخذها كزوجة ثانية، ليس للانجاب فهو لديه ما يكفيه من الاولاد، أنجبهم من زوجته الأولى صفية.
يوسف تزوج من شمساء لانه كان يريد أحدا يساعد زوجته صفية في أعمال البيت، ولتكون رفيقا له في وقت الوحدة، وشمساء قبلت هذا الزواج لأنها هي الأخرى أرادت الفرار من الحياة العصيبة التي كانت تعيشها مع أخيها محمد وزوجاته الثلاث وأولاده.
لم يكن أمام شمساء سوى الخروج من هذه الظروف التي كانت تواجهها مع أخيها....، وهذا الخروج لم يتحقق إلا من خلال الزواج، فشمساء كانت متزوجة في السابق ولها هي الاخرى عدد كبير من البنين والبنات، وقد بدأت قصتها عندما ذهب زوجها الاول صالح إلى دكانه بالسوق كالعادة.
في ذلك اليوم أتت الى الدكان فتاة شعثاء غير مبالية بهندامها طازجة مليئة بالشباب، أتت هاربة في المراكب القادمة من زنجبار، المحملة بالأجسام المكتظة الهاربة من جو التقلب السياسي الذي طرأ على تلك الأرض، ولم يكن لهذه الفتاة مقر تلجأ إليه سوى بيت خالها القصاب حمد.
حمد وأسرته كانوا يعيشون في بركاء في بيت صغير وحمد لديه ثلاث زوجات وأطفال فوق الخمسة عشر طفلا وطفلة.
في ذلك اليوم ذهبت الفتاة الى السوق برفقة إحدى زوجات خالها العجائز، لبيع البيض واللبن والسمن العربي والكامي، وأول مكان وقفتا امامه كان دكان صالح.
صالح نظر الى الفتاة بعينيه الكبيرتين المعجبتين وفي نفسه سؤال هو من أين أتت هذه الفتاة؟
صالح سأل المرأة المرافقة للفتاة التي كان يعرفها، لأنها زوجة جاره القصاب حمد.
بدأ صالح الحديث معهما بالسؤال عن حمد قائلا: كيف حال حمد يا مريم؟ وماذا لديك للبيع اليوم؟
- ردت عليه مريم قائلة: حمد بخير ويسلم عليك ويسأل عنك دائما، واليوم لدي للبيع لبن وكامي وبيض وسمن عربي.
- رد عليها صالح قائلا: هل هذه ابنتك؟
- قالت له مريم: كلا انها ابنة اخت زوجي، قد قدمت الى عمان منذ أسبوع على البواخر الهاربة من زنجبار.
وبقيت في ميناء مسقط لمدة أسبوع حتى جاء الخبر عن وجودها هناك الى زوجي، وذهب زوجي لجلبها الى هنا، الى بركاء.
- قال صالح: وما اسمها؟
- قالت مريم : اسمها ريّاء بنت عامر .
سمع صالح كل هذا وسكت، وكم تمنى لو كان قلبه هناك في الميناء، في ذلك القارب المكتظ بالاجسام البشرية التي جاءت عليه، حتى تدخل في قلبه بكل أمان وتبقى حتى ما لا نهاية.
نعم، هذا هو الشعور الذي شعر به عندما نظر اول مرة الى وجه رياء. قال كل هذا في نفسه ومد يده الى الفتاة ليحييها، الفتاة لم تكن خجولة.... ولكنها كانت ملتفة بوشاح اسود طويل وغطاء آخر لفته على رأسها وأنزلت أطرافه الى جبينها ولم يبق شيء منها سوى وجهها، لاحظ صالح أن لبسها يختلف عن لبس نساء بركاء، وفستانها كان طويلا جدا يكاد يلامس الأرض ومن تحته يطل سروال ضيق منقوش بالخيوط الملونة.
الفتاة بقيت بين الفترة والأخرى تحك رأسها دليلا على الأهمال الذي يبدو عليها.
ولكن عينيها كانتا الوحيدتين اللامعتين في وجهها، وكانتا تتحديان هذه الآثار السقيمة التي ظهرت على شكلها، فعيناها تبدوان وكأن بهما شيئا مغريا، شيئا ينم عن التحدي، أني سأكون، وفي قلب هذا الرجل سأمكث ربما إلى الأبد، بقيت حركات الجميع مرتبكة فهم الثلاثة لا يعرفون كيف ينتقلون بالحديث والى أين ينتقلون به؟
ولكن المرأتين سمعتا صوت صالح يقول: لماذا لا تأتي يا مريم أنت ورياء وحمد للقهوة معنا أنا وشمساء هذا المساء؟
هزت مريم رأسها وقالت: سوف أخبر حمد، ولكن على ما أظن انه في هذا المساء سيذهب لذبح ثور، هناك في الحجور

★ كاتبة من سلطنة عمان

في المنطقة الداخلية، فقد طلبت منه أسرة ستزوج ابنها هذا المساء أن يذهب إليهم لذبح الثور، ولكن ان لم تكن الليلة فغدا إن شاء الله.
عندما ذهب صالح الى البيت أخبر شمساء بالقصة، وقال لها: ان هناك كارثة سياسية وقعت في زنجبار، وأن المواطنين العمانيين الذين كانوا هناك رحلوا الى شواطئ مسقط، وأن جارهم حمد القصاب ذهب لجلب ابنة أخته من ميناء مسقط الى بركاء، وانه - صالح - دعاهم الى شرب القهوة مساء غد.
سمعت شمساء كل هذا، وهي طبعا معتادة على المقاهي والعشيات والغديات وكل ذلك، فلا يمر يوم من الايام بدون أن يأتي ضيوف الى بيتهم، فالضيافة ليست شيئا جديدا عليها.
واصلت شمساء حلب البقرة وكانت تعرف كذلك ان هناك إعداد الافطار وعمل الخبز والقهوة وغسل المطبخ وتنظيف الحوش وغسل الملابس والذهاب لجلب الحطب والماء، وكل هذه الاعمال ستقع على كاهلها، أما ضرتها صفية فعليها هي الاخرى تحضير الغداء والاعتناء بالاطفال وغسلهم وتنظيفهم وإلباسهم وإطعامهم، وهكذا يمر يومها.
كانت شمساء تظن ان هذا الزواج الذي دخلت اليه سيريحها من ضغط أخيها وضغط الحياة معه ومع زوجاته الثلاث وأولاده، وكم تمنت قبل ان تتزوج لو يفتح الله عليها ويأتي لها بزوج يريحها من كل هذا العذاب، ولكن لم تكن تعرف حينها ان هذا الزواج لن يقلل من ضغوط عديدة، ضغوط نفسية كانت تشعر بها، وأنها ستدخل في نوع جديد من الصراع العائلي المستمر مع يوسف وصفية.
فخروجها من بيت زوجها الاول كان عندما أتت مريم ورياء وحمد لزيارتهم في تلك الليلة، الليلة التي جاءوا فيها لزيارتهم.. الحرارة لم تكن شديدة كعادة حرارة ليالي عمان الباطنية، بل كان الطقس معتدلا، فجلس الجميع على حصير امام الباب، النساء في جهة والرجال في جهة أخرى.
واتت شلة اخرى من الناس لمشاركتهم في الجلسة وفي السهر وفي شرب القهوة وأكل معلبات الفاكهة من الاناناس والمشمش والكمثرى، وبعد ذلك طبعا التمر كعادة الضيافة في تلك الايام، خصوصا وان بينهم رياء ضيفتهم الجديدة.
رياء في تلك الليلة، ليلة زيارتها لشمساء وصالح، كانت قد خلعت زيها الذي كانت ترتديه عندما وقعت عين صالح عليها لأول مرة، ولبست ملابس أهل الباطنة دشداشة تحت الركبة وسروال ولحاف طبعا وليسو حضيه. ولو أنه ليس من العادة أن تلبس النساء ليسو حضّيه إذا كن ذاهبات إلى مكان قريب كزيارة الجيران ولكن بما أنها غريبة عن المكان وشابة وجب عليها ذلك حتى تظهر حشمتها وتغطي أنوثتها الفائضة التي جذبت صالح اليها من أول مرة رآها فيها.
شمساء ليلتها كانت متعبة كثيرا. فليس هناك في البيت من يساعدها. فكل بناتها قد تزوجن.. وابناؤها كذلك ولم يبق من اولادها سوى ولد واحد لم يتزوج بعد، وهو الذي يساعدها حينما يكون معهم.
شمساء لم يداخلها شك تجاه رياء، هذه الفتاة البائسة، ولكن سمعت خال رياء حمد وزوجها صالح يتشاوران على ان تبدأ رياء في العمل في بيت صالح مقابل بعض الأجر الزهيد، حيث انها غريبة على المكان وفي حاجة الى المساعدة، والعمل سيأتي لها بمعونة مادية هي في أمس الحاجة اليها.
شمساء لم تقل شيئا ساعتها وحتى زوجها لم يستشرها في هذا الامر، وقالت في داخلها ربما تكون هذه الفتاة مصدر منفعة لهم، ومعونة خصوصا أنها مازالت في حاجة الى جمع الحطب وجلب الماء والغسيل والكنس وترتيب الملابس.
في وسط الجلسة بدأت شمساء تلاحظ أن هذه الفتاة جلد يديها متقشر، وعيناها مملوءتان بالكحل، وطريقة لبسها تختلف عن طريقة لبس العمانيات، وعلى معصميها أساور من الزجاج التي تباع في سوق مطرح، أساور كثيرة تحدث صوتا كلما حركت معصميها.
فسألتها شمساء من أين ابتعت هذه الأساور يا رياء؟
- قالت لها بدون ان تتصنع الخجل كعادة البنات، أن ابن خالها قد اشتراها لها، وهي لم تلبس من قبل مثل هذه الاساور في حياتها، وأنها سعيدة جدا بهذه الأساور، وكم تتمنى لو أنها استطاعت أن تبعث منها الى والدتها واخواتها، فهن مايزلن في زنجبار جزيرة العجائب والاسلام.
سألتها شمساء كيف استطاعت الفرار الى عمان؟
- قالت: انها كانت تعمل مدبرة في بيت أحد الاغنياء، وهم تركوا زنجبار واخذوها معهم.. ولكنها لم تستطع السفر على نفس الباخرة، فسافرت في باخرة أخرى وأهلها لا يعلمون بذلك.
وعند وصولها الى ميناء مسقط...أخبرت مفتش الجمارك عن قصتها واخبرتهم كذلك ان لديها خالا في بركاء، وهكذا وصلت الى شواطىء عمان أرض أجدادها وستبقى هنا حتى يتسنى لها جلب أسرتها.
فأسرتها في زنجبار أسرة فقيرة.. كل البنات يعملن في البيوت، وأما أمها فتعمل غسالة ملابس، وأبوها أعمى وقعيد...
أما أخوتها فقد انضموا الى الحركة السياسية الافريقية الجديدة التي لم تقتصر على زنجبار فقط وانما اجتاحت القارة الافريقية بأكملها، سمعت شمساء القصة فقالت عسى أن يفتح الله لك أبواب الحظ ويأتي أحد ليخطبك ومن ثم يتزوجك.
- فقالت رياء: عسى فهذا سيسعد أمي وأسرتي كلها، فنحن هناك في زنجبار ننظر اليكم أنتم أهل مسقط وعمان بنظرات الحسد على طيب المعيشة ورخائها وهدوئها... وتلك أشياء نفتقدها في زنجبار.
بعد انتهاء القهوة دخل الجميع في تبادل الاخبار والقصص، فقصت عليهم رياء من السحر السواحلي شيئا أدهش الجميع.
وقبل انتهاء الجلسة ذهبت شمساء لتحضير البخور وعمل النار له

وجلب صينية البخور وفنجان المحلب وفنجان الصندل حتى يتبخر وتتزين به النساء، وقال صالح لحمد: مر إذن علي في الدكان وسنتكلم في الموضوع أكثر.

بعد أن غادر الضيوف بدأ خيال صالح يجري خلف رياء وقال لنفسه يا لها من فتاة، إنها في عمر الزهور، إنها أصغر من بناتي.. ولكن قلبي ملهوف عليها لهفة كبيرة ولا أجد ما يمنع الارتباط بها، فأنا استطيع الزواج منها وجعلها زوجة حلالا لي، ولا أجد صعوبة في ذلك، خصوصا وان خالها حمد القصاب صديقي وجاري ولن يمانع إذا طلبت يدها منه.

عندما تلاشت سحابة افكاره وجد شمساء أمامه تجمع الحصير وتأخذ صحون الفوالة والبخور الى الداخل.

ـ فقال لها: اسمعي لقد طلبت من حمد أن يسمح لبنت أخته رياء أن تعمل معنا هنا في البيت كمدبرة. وهي فقيره والمادة ستساعدها وتمكنها من مساعدة أهلها هناك في زنجبار.

ـ قالت له شمساء: ولكن لماذا تريد تضييع نقودك بهذه الفكرة، فنحن في البيت لم نعد سوى أنا وأنت، وأنا قادرة على كل أعمال البيت.

ـ قال لها: رأفة بهذه الفقيرة المسكينة أردت أن أساعدها لا أكثر ولا أقل، وأنا رجل ميسور والحمد لله، سكتت شمساء ولم تتكلم، فلم تعهده متحمسا على من يساعدها في البيت حتى الآن، حتى عندما كان اولادها وبناتها صغارا، فقد كانت تقوم بعمل كل شيء بنفسها، وبمساعدة أمها التي توفيت منذ سنوات فقط.

بعد أسبوع من زيارة مريم وحمد أتت رياء لبيت شمساء وصالح بكنكون بخشة كبيرة حملتها فوق رأسها الى بيتهم، البخشة كانت ثقيلة تكاد تكسر عنقها من الثقل، ولكنها في هذه المرة لبست فستانا جميلا ونطل وفضة أعارتها إياها امرأة خالها مريم، حتى تدخل في بيت صالح ومريم وهي في حلة جميلة.

عند عودة صالح في ذلك اليوم بعد الظهر من الدكان، طرق الباب وكانت رياء أمام وجهه، جبينها مليء بالمحلب الأحمر، وأنفها بقرط ذهبي، والاساور مازالت تقرقع على معصميها، وعيناها مازالتا تفيضان بالكحل كالعادة، ورأسها مبلل بالليباس تصعد منه رائحة زكية، ولم تعد تغطي رأسها بأكمله، بل إن وشاحها الاسود بدأ يزحف تدريجيا الى الخلف وبان مفرق شعرها الذي يتوسط رأسها، لتظهر خصلتان منحدرتان على الجبين، لقد كانت مبالغة في زينتها، ربما اكثر مما يجب ان تكون عليه فتاة ليست متزوجة وغريبة.

نظر إليها صالح وحاول عدم الارتباك، ولكنها عرفت بغريزتها الانثوية بأنه قد مال لها، فرفعت طرف وشاحها قليلا من على صدرها متصنعة، وكأنها تمسح حبات العرق من على أعلى شفتيها وجبينها، بطريقة تثير الناظر اليها.

فصدرها قد ظهر مشدودا وناهدا أمام عيني صالح، وعندما رأى صالح ذلك، تعوذ بالله من الشيطان الرجيم وذهب الى الحمام ليتوضأ لصلاة الظهر، قلبه وفكره كانا متجهين إلى رياء، إلى عمرها الى فتنتها الى جسمها الطويل الممتلئ بعض الشيء، وأصابعها الرقيقة التي كلما تخيل أنها تلمس على جبينه ارتعش رعشة قوية وبدأ في داخله يقاوم إغراء إنوثة رياء، يقاوم الدخول في مشاكل عائلية.

ويعود مرة أخرى ويتعوذ من الشيطان الرجيم الذي يحاول دفعه الى ارتكاب الخطأ والمعصية، وفي صلاته طلب من ربه أن يسامحه وأن يعينه على مقاومة إغراء رياء.

بعد أيام من وصول رياء الى بيت مريم وصالح، بدأ صالح يعود من الدكان مبكرا في وقت الظهر وفي وقت المغرب، ويصر في وقت الظهر أن تأكل رياء معه هو وشمساء من طبق واحد، ولو أن شمساء كانت تفضل أن تأكل رياء وحدها في المطبخ.

تغير صالح... وكان تغييره ملحوظا فلم يكن صالح سابقا رجلا يحب الابتسامة كثيرا، أو النكات أو المرح عامة.. ولكن في هذه الايام كلما دخل البيت وخرج منه يكون مبتسما، كأن هناك سعادة غامرة لا تفارقه ورياء تبتسم معه، تشاركه الضحك فهي بطبيعتها مرحة، تحب العيش وتحب الحياة ..وأكثر من ذلك تحب إثارة صالح بمختلف الطرق.

ولكن مع مرور الايام، كان هناك شيء ملحوظ، فرياء لم تعد مهتمة بتنظيف البيت أو مساعدة شمساء في أي شيء، فهي تقضي وقتا طويلا جدا في غسل الملابس حتى ملت شمساء من بطئها، وبدأت بتعنيفها وأصبحت تعاملها بقسوة.

ولكن رياء لم تكن تهتم بأي شيء، ففي كل مرة تقع مشادة بين المرأتين، يتدخل صالح ليهدئ شمساء ويقول لها لماذا أنت هكذا حادة الطبع؟ فهذه ليست سوى فتاة صغيرة السن قليلة المعرفة في إدارة البيت، ويتعين عليك أنت أن تكوني مثل أمها، أن تعلميها وان تساعديها حتى تحصلي على الأفضل منها.

ورياء كلما رأت شمساء مغتاظة تمادت في برودتها وكسلها حتى بدأ ابن شمساء (محمد) يلاحظ ذلك، وبدأت حركات رياء تغضبه، وحالة أمه المسكينة تحزنه، فكان دائما يقف في صف أمه ضد رياء.

وفي يوم وضعت رياء كل ما تملك في (كنكونة بخشتها) التي أتت بها عندما بدأت عملها في بيت صالح وشمساء وفتحت الباب وخرجت دون أن تستأذن، في ذلك الوقت كانت شمساء، تجلب الحطب من السيح البعيد.

عند عودة صالح من السوق لم تفتح له رياء الباب، ولم يجد أحدا من النساء في البيت، فجن جنونه، وهلع قلبه وصال وجال في البيت من الغضب، وبدأ يسأل أين ذهبت رياء، بالرغم من أنه يعرف أنها لن تذهب الى مكان بعيد، فليس أمامها سوى بيت خالها القصاب حمد وهو قريب منهم.

ـ وعند عودة شمساء الى البيت سألها أين رياء؟

ـ فقالت له: لا أعرف، كل الذي أعرفه انها رفضت الذهاب معي لجلب الحطب، متعللة بأن حرارة الشمس قوية، وأنها متعبة ولديها صداع، وانها غير متعودة على هذه الاعمال التي تعتبرها اعمالا شاقة، فقد

كانت في زنجبار حسب قولها تعمل في قصر نظيف مليء بالخدم، فأعمال البيت لم تكن ثقيلة بسبب كثرة عدد العاملين فيه، فوق هذا فهي تخاف على بشرتها من الشمس فلا تريد ان تصير شابة بجلد عجائز بسبب حرارة الشمس.

ـ سمع صالح كل هذا وبدأ يصيح في شمساء قائلا: هل تريدين قتل بنت الناس؟ هؤلاء السواحليات لسن مثلكن نساء عمان، هن فتيات وسيدات مرفهات، فقص الحطب وجلب الماء منذ اليوم فصاعدا يجب ان يكون من عملك أنت فقط، هل فهمت؟ وهي عليها القيام بتنظيف البيت وغسيل الملابس والأعمال التي تدور في داخل البيت فقط.

ـ فقالت له شمساء: وهل أنا امرأة صنعت من فولاذ؟

فأنا كذلك امرأة مثلها، وأنا أكبر منها سنا وأتعب كثيرا من جلب الحطب والماء، ففي كل مرة أذهب لجلب الحطب اترك البيت من الصباح، وأمشي مسافة كبيرة حتى أصل، وهناك أظل أقطع في الاغصان وأتحاشى الاشواك والأغصان الخضراء، وهو عمل ليس سهلا، إضافة إلى هذا فهناك الماشية، وهناك الجمال ترعى في السيح، ويجب ان أشق طريقي في وسط كل هذا.

ولكن حيث هو واجب علي القيام به فأقوم به دون تذمر وهي ـ رياء ـ أنا متأكدة من أنها كانت تقوم بأعمال أشق من هذه.. وكان عليها أن تأتي لمساعدتي اليوم، فلا ينبغي ان اخرج في كل مرة لجلب الخشب مع احدى جاراتي، فكلنا نذهب في أوقات مختلفة، وأنت تعرف مدى صعوبة تقطيع الحطب ثم جمعه ورفعه على الرأس في مثل هذه الحرارة الشديدة، فكان لزاما عليها مرافقتي ومساعدتي في ذلك.

فمثلا اليوم وأنا في طريقي في هذا الحر الخانق والحرارة القاتلة والغبار والرمل الساخن انقطعت (وطيتي)، ولم أجد وسيلة لربطها وإصلاحها حتى اتفادى ويلات الحرارة القاتلة تحت قدمي، فاضطررت أن أمشي نصف حافية حتى احترقت قدمي، واحترقت بأكملي من لظى الشمس، فلماذا لا تأخذ بعضا من هذه المشاكل التي تواجهني بعين الاعتبار؟

ـ قال لها: قولي ما تريدين وأما الآن فعليك ان تذهبي معي الآن وليس بعد صلاة المغرب ولا بعد صلاة العشاء بل الآن لجلب رياء.

ـ قالت له: ولكنك لم تؤد الصلاة ولم تتناول الغداء بعد.

ـ قال لها: سأذهب الى الصلاة الآن، اما الغداء فسأتناوله بعد عودتي.

ـ قالت له: إن ذهبت الآن فعند عودتك لن تراني؟ فالحياة لم تعد تطاق معك ابدا.

ـ قال لها: ان تركت البيت دون إذن مني وان لم تأت معي فستكونين انت الجانية على نفسك، وستندمين يا شمساء.

ـ قال هذا واتجه الى الصلاة وبدأت شمساء تجمع ما لديها من الملابس ومجوهرات الفضة وهي تبكي.

ولكنها بعد وهلة سمعت صفقة الباب الخارجي تتردد في أذنيها، فذهبت الى الحمام حيث كانت هناك مرآة صغيرة نصف مكسورة معلقة على الحائط، يستخدمها صالح عند الحلاقة، وتستعملها هي عندما يأتي النساء لزيارتها ويردن وضع الدهان على جبينهن.

حينها اكتشفت ان المحلب الذي تستعمله لوقاية بشرتها من الشمس ولاعطائها رائحة زكية قد جف كله، فبدت وكأنها في حاجة الى طبقة جديدة حتى لا يثير شكلها المهمل شكوك المارة في الطريق وشكوك الجيران، ولو ان الجيران مهما اخذت حذرها منهم، فبكل تأكيد سيعرفون حين يرونها تخرج في هذه الساعة وفي هذا الوقت، إنها في حالة غضب وأن هناك شيئا ما حدث بينها وبين زوجها.

فهذه طبيعة الحياة هنا في بركاء، وهي لا تعيش في وسط هذه الحارة بمفردها، بل في وسط نسيج من الجيران والناس والمعارف، وشؤون الاول تخص الثاني وهكذا، ولكن في قلبها طبعا تتمنى ألا يراها احد.

وصل صالح الى بيت حمد، ووجد مريم وسعادة وعائشة زوجات حمد في عمل دائب، البعض منهن في المطبخ والبعض الآخر يقمن للصلاة، أما رياء فكانت في وسط مجموعة كبيرة من الاطفال، تدور في حلقة وتضحك كأن شيئا لم يحدث لها اليوم.

نساء حمد طلبن من صالح الجلوس وأصررن على أن يتناول الغداء معهم، ولكنه رفض رفقا بحالتهم وتخفيفا عنهم، فهم أسرة مكونة من أعداد كبيرة من الافراد، كلهم في انتظار هذه الوجبة المكونة من الأرز ومرق سمك السهوة ذي الرائحة النفاذة التي تسافر في كل أرجاء البيت.

بقي هناك والاطفال يرقصون ويركضون من حوله، أما رياء فدخلت الى المطبخ لمساعدة عماتها في الكنس والمسح والغسيل، بعد ساعة أو أكثر وصل حمد وهو يحمل على كتفه قطعة لحم كبيرة، وفي يده سكين سوداء حادة ذات يد خشبية قذرة.

حمد حيا صالح واتجه الى المطبخ ليغسل يديه، وعندما عاد سأل صالح: خير إن شاء الله، ما الذي حصل؟

ـ قال له صالح: خيرا ولكن شمساء ورياء قد اختلفتا بعض الشيء اليوم، وعندما عدت من العمل لم أجد رياء، وعلمت من شمساء أنها عادت الى بيتكم فأتيت لأرضيها، وأطلب منك ان تقنعها بالعودة الى بيتنا، فهي خدومة وقد رفعت ضغوطا كبيرة عن كاهل زوجتي شمساء وسوف أزيدها أجرا اكبر، وما عليها سوى ان تعود.

ـ قال له حمد: أولا يجب ان تتناول الغداء معي فأنت اليوم ضيفي، ولن أدعك تعود مكسور الخاطر وسط هذه الشمس اللافحة قبل أن تأكل.

ـ قال له صالح: لا استطيع ذلك، فأم عبدالله في انتظاري.

ـ قال له حمد: قل ما تريد يا رجل، فأنا أحلف بالله أنك لن تذهب الا بعد ان تتناول وجبة الغداء معي، استجاب له صالح وبقي حتى تناولا وجبة الغداء ثم شربا قهوة العصر وتحدثا عن رياء.

ـ قال حمد: انه سيعود بها هذا المساء بعد صلاة المغرب، سر هذا الكلام صالح سرورا كبيرا، فصافح الرجل وافترقا وذهب كل الى حال سبيله، حمد بقي في البيت وصالح ذهب الى السوق ليباشر دكانه.

شمساء خرجت بعد وضع الدهان على جبينها وارتدت الحضية فوق

وشاحها ووضعت القلائد حتى لا تخرج بشكل غير لائق قد يلفت انظار الجيران اليها ويعرفون أن في الامر شيئا اذا رأوها خارجة على غير عادتها وفي وقت مثل هذا، فهم عندما يشاهدونها على طبيعتها وترتدي زي الخروج المعتاد لها فسيعتقدون أنها في زيارة عادية لأحدى بناتها المتزوجات.
شمساء وهي في طريقها الى بيت ابنتها فاطمة، كانت هناك جارتها آمنة وبناتها واقفات امام الباب في مقابل تيار الهواء الآتي من البحر، حيينها من بعيد وحيتهن من بعيد، دون ان تقترب منهن كما هي العادة طبعا وواصلت الطريق الى ان وصلت الى بيت ابنتها فاطمة.
اندهشت فاطمة عندما رأت أمها، وعلامات القلق والخوف تظهر على وجهها.
- سألت فاطمة أمها: لماذا خرجت الآن عند صلاة الظهر يا أمي؟
- قالت لها: يا فاطمة لقد تعبت من أبيك، فأنت لا تعرفين ما الذي حصل فيما بيننا؟
- قالت لها: ما الذي حصل؟
- قالت: انه طلب من حمد القصاب أن تعمل ابنة أخته القادمة من السواحل (من زنجبار) في بيتنا، وتساعدني في أعمال البيت.
- قالت لها فاطمة مندهشة: تعمل معك في البيت، وهل أنت وصلت الى هذا التقصير في أعمال البيت؟
- قالت شمساء: هذا ما أسأل عنه نفسي.. ولكن أباك كان مصرا على ذلك.
وبعد وصول ريساء الى بيتنا تمردت ودخلت في حلقة من الكسل والتباطؤ، حتى إنها لم تعد تساعدني في جلب الماء من البئر أو قطع الخشب، وفوق هذا هربت من البيت اليوم، وعادت الى بيت خالها، وذهب والدك ليصالحها ولن أستطيع تحمل الاهانة اكثر من هذا.
فقلت أجيء اليك لارتاح بالجلوس معك حتى يشعر والدك بتسرعه وخطئه ويأتي لإرضائي، وأنا أعرف أنه ليس باستطاعتك انت وزوجك إعالتي والقيام بي، ومادمت هنا فسوف أساعد قدر ما أستطيع، وسوف أحاول العمل في الخياطة، وبيع الملابس للنساء وجلب الماء للبيوت، وحتى غسل الملابس للناس.
وفي المستقبل سوف يفتح الله عليّ طريقا جديدا، وربما يعود والدك عن خطئه واستهتاره وجنونه ويثب إلى رشده.
سمعت فاطمة كل هذا وبدأ قلبها يتألم لأمها الصبورة، أمها المرأة الفاضلة.
- فقالت فاطمة الى أمها: كلا يا أمي أنك لن تكوني عبئا ثقيلا علينا أبدا، فزوجي وأبنائي وكلنا نرحب بك، ستأكلين مما نأكله وتشربين مما نشربه وتلبسين ما نلبسه، فلا تفكري وترهقي بالك بالتفكير والتعب، فأنت غالية علي وعلى أخوتي وعلينا جميعا، وأخذتا في البكاء على هذه المأساة والوضع الحرج الذي آلت إليه والدتها.
في المساء عاد صالح قبل أذان المغرب، ولم يتجه كالعادة الى المسجد للصلاة بل عزم أن يصلي في بيته، في البيت لم يكن أحد هناك، شمساء لم تكن هناك، وريساء طبعا لم يأت بها خالها الى البيت بعد.
اتجه للوضوء وشرع في الصلاة حتى انتهى وفجأة سمع قرع الباب، كان هناك حمد وبرفقته ريساء، دخل حمد وبادر بالسؤال عن شمساء.
- قال صالح إنها ذهبت لقراءة الفاتحة في بيت جارتها خديجة بنت ناصر، إنها بضع دقائق وتعود، وطلب منهما ان يستريحا ويشربا القهوة، فقال له حمد: كم كنت اتمنى ذلك، ولكن لا أستطيع ذلك لاني مشغول، وهناك عرس الليلة بولاية صحار، ويجب أن أذهب بسيارة الاجرة حتى أصل هناك وأذبح لهم ومن ثم أعود فلنأجلها إلى مرة أخرى.
بقيت ريساء تسأل نفسها، أين شمساء ومتى ستعود؟ وأخذ الوقت يجر نفسه بنفسه حتى جاوزت الساعة العاشرة والنصف، حتى هذا الوقت كان صالح يتظاهر بأنه لا يعرف الى أين ذهبت شمساء؟
لذلك قال لريساء: هيا دعينا نأكل الأمبا فالوقت أصبح متأخرا، ولست أدري متى ستعود شمساء، ذهبت ريساء وأتت بالأمبا، و(ترمس) القهوة، وأخذ الاثنان في الأكل والسعادة تنعكس على وجهيهما وهي - ريساء - لم تكن كذلك خجولة، بعد انتهائهما من القهوة.
- قال لها: أذهبي أنت الى (جنزك) هناك، وسنرى غدا اذا ما جاءت شمساء.
سمعت ريساء كل هذا وذهبت وأخذت تفكر.. كيف تتصرف لو أن شمساء لم تعد.
بقي فكرها مشغولا طوال الليل بهذه الافكار، وبدأت تنسج حبال السعادة الآتية بعد غياب شمساء عن البيت، فهي ليست غبية، بل تعرف أن صالح مولع بها، وأنه قد فتن بشبابها وأنوثتها، ولاختلافها عن باقي النساء.
فهي قد قدمت من وراء البحار، ومن بيئة وطبيعة مختلفة نوعا ما عن طبيعة بركاء، وحتى لو أنها لبست لباس نساء الباطنة، وحاولت ان تقلد حركاتهن وأفعالهن، الا أنها ستظل مختلفة من زوايا عديدة.
قالت هذا وبدأت تقول لنفسها: لقد أتتني الفرصة ولا ينبغي أن أضيعها، علي الآن أن أسعد صالح في هذه الفترة، فترة غياب زوجته، حتى أزيد تعلقه بي ولهفته إلي لعل يجري حبي في دمه.
وكان صالح يشعر بالغضب الشديد في تلك الليلة من شمساء وتركها للبيت، فكيف لها ان تترك بيتها في الظهيرة، وتذهب الى مكان لا يعرفه وحتى من دون علمه.
فبقي مستغربا في موجات الحيرة لا يعرف هل يتبع أثرها فيبحث عنها في بيت أحد ابنائها او بناتها أو بيت أخيها، لا يعرف ولكن كل الذي يعرفه أنه سينام الليلة تحت سقف واحد مع ريساء، هذا يعني أنهما سيكونان بمفردهما، لا أحد يتطفل عليهما أو يعكر صفو هذه الليلة، فابنه محمد يعمل في (فهود) في منطقة البترول، وغيابه عن البيت غياب مستمر ولا يعود إلا في أوقات متباعدة حسب ظروف عمله، فيا لها من فرصة.
لقد عادت ريساء وبعودتها عادت الحياة الى عروقه، فمجرد النظر الى

رياء كل شيء فيه يبدأ في التوتر، ويشعر كأنه دخل في مرحلة جديدة من الصبا، وكم هو سعيد بهذا الاحساس، بهذا النشاط، حتى انه بعد وصول رياء الى بيتهم بدأ يصبغ لحيته بالحناء ويشذبها وينظمها، لم تعد كما كانت عليه مشعثة غبراء غير متساوية.
ويبدأ يشتري ملابس و(مصرات) ملونة و(دشاديش) ملونة كذلك، بدلا من الدشاديش البيضاء التي تداخلت فيها الأصباغ، حتى اصبح لونها ترابيا بدلا من الابيض.
في الصباح قامت رياء قبله لتصلي اولا، ومن ثم تحضر الافطار وعمل الشاي والقهوة، و(قلع) التمر من (الجراب) من داخل الجنز.
بعد ذلك ذهبت الى الحمام لتنظيم نفسها ووجهها وتعديل مفرقها حتى يظهر بمظهر لائق، لم تكن هناك مرآة فالمرآة المكسورة أخذتها شمساء معها، تناول صالح الافطار هو وهي بهدوء، وعقل صالح شارد مع شمساء ولو أنه سعيد بوجود رياء معه.
فكان يقول لنفسه هذا ما يريده كل رجل، هذه هى فعلا الحياة، هذه هى الدنيا هذه هى السعادة، وهذه الانفاس التي اتنفسها الان قد أعطتني روحا جديدة، ومادمت قد قبضت على السعادة فيجب علي ألا اتركها، وان تركتها ستكون نهايتي، وفي وسط كل هذه الافكار قال لنفسه: وهل استحوذت عليّ هذه الفتاة بهذه الصورة؟
وعاد يقول مرة أخرى: نعم، نعم اني اكاد لا استطيع حتى الخروج من البيت، وأنا أعرف انها ستكون هنا بمفردها تأنس بها خلوة الحيطان، قال ذلك والتفت نحوها كأنه يريد ان يحتفظ بما يفكر فيه في داخل نفسه، كأنه لا يريدها ان تكتشف ما يدور في داخله، بهذه السرعة الشديدة، فهو لا يحبذ أن تعرف مدى تأثيرها عليه ومدى تمكنها من قلبه ومدى تعلقه بها، حتى لا تسوق عليه الدلال ويدخل الغرور الى نفسها وتبدأ في التعالي عليه.
- قال لها قبل أن يخرج الى السوق: سأبعث لك بالسمك اليوم مع الولد علوان، هزت رأسها موافقة، ونظرت إليه ورفعت وشاحها الاسود قليلا كما تعودت أن تفعل دائما عندما تريد إثارته، ومسحت حبات العرق المتناثرة من أعلى شفتيها وجبينها حتى ظهر بعض من صدرها وارتسم ارتساما ثقيلا في عينيه.
شمساء بقيت في بيت فاطمة الى اليوم التالي، ولم تكن هناك مبادرة ولا إشارة من صالح تجاهها، لم يأت لارضائها ولم يثب الى رشده فبدأت في تدبير شؤون حياتها.
فذهبت أولا الى السوق لشراء صوف وزري وخيوط لتبدأ بالخياطة، وكذلك عملت في جلب الماء للجيران وجلب الخشب وكذلك فعلت لابنتها فاطمة مقابل بعض النقود.
وكم كانت فاطمة سعيدة بوجود أمها معها، فقد خففت عن كاهلها الكثير في أعمال البيت التي كانت تقوم بها فاطمة خصوصا أن أمها تعرف الكثير عن أعمال البيت لسابق خبرتها في بيتها، فهي التي ربت فاطمة وأخوتها.
وساعدت شمساء ابنتها فاطمة في تنظيف البيت وطهي الأكل وتحميم الاولاد وكل شيء، ولكن ما كان يحزن فاطمة عدم سؤال والدها وعدم اكتراثه بالموضوع، وكأنه لا يعنيه، أو كأنه كان في انتظار فرارها من البيت، ومازالت تفكر في سبب عدم حضور والدها للسؤال عن أمها.
بقيت الامور هكذا لمدة شهر، وصالح بدأ يظهر عليه الشباب أكثر، فأكثر ويبدأ يغدق على رياء بالنقود لشراء ملابس وزينة لها، حتى أن حبها لشراء الملابس والحلي ضرب رقما قياسيا، وبدأت تشتري أشياء بالقسط وبعضها تسدد قيمته، وبعضها الآخر تضطر لبيع ما لديها من حلي الفضة لتسديد قيمته.
ودخلت رياء في تنافس مع الموضة، موضة الملابس والالوان مع نساء الباطنة واستبدلت الأوشحة السوداء بأخرى ملونة يوضع على أطرافها (الفراريخ) الصوفية، وفي كل مرة تزيد من طول (الفراريخ)، وطول (الفراريخ) يدل على نضوج المرأة ولو أنها لم تكن متزوجة، ولكن حيث إنها لم تكن تحت رعاية امرأة اكبر منها سنا توجهها وتعلمها، فاستطاعت ان تطول (فراريخها).
اهتمام رياء بجمالها أخذ وقتها كله، حتى بدأت نساء الحارة يغرن منها، والبائعات أصبحن يعرفن بيتها قبل كل بيت، فعندما يدخلن الحارة يذهبن الى بيت رياء ليعرضن عليها أجمل وأحدث ما في موضة الملابس من الاقمشة المبتاعة من سوق مطرح والتي تأتي من الهند واليابان.
حمد خال رياء لم يأت لزيارة صالح ورياء، ولم يكن على علم بأن شمساء لم تعد تعيش في البيت معهما، بل لم يعرف احد باختفاء شمساء حتى الجيران، فكلما جئن لزيارتها قالت لهم رياء: انها ذهبت تعين ابنتها زهرة اثناء وضعها، وهذا شيء يعترف به الجميع، ولم ينتبهوا إلى ان شمساء لم تكن موجودة في البيت لأسباب أخرى.
رياء وصالح بدآ يركزان على مظهرهما الخارجي، ويهتمان به، حتى أن صالح لم يجد صبغ اللحية بالحناء كافيا لتغطية الشيب، فذهب لابتياع صبغة كيميائية لنفسه، فقد ذهب إلى أحد تجار (البانيان) وسأله عن رأيه لأفضل صبغة للشعر.
- فقال له البانياني: ما هذا يا صالح فهل انت تزوجت امرأة جديدة أم ماذا؟ لماذا تريد صبغ لحيتك وأنت في هذا العمر، فأنا في نفس العمر وكما ترى فأنا لا أصبغ شعري إطلاقا سوى الحل الهندي المرطب للرأس.
- قال له صالح: ولكن أنتم أيها الهنود لا تعملون.. فمشكلتكم أقل من مشكلتنا نحن العمانيين.
أراد صالح أن يوهم نفسه قبل الهندي أن هذا الشيب الذي خط لحيته وبان أثره على شعره ووجهه، إنما هو من تأثير العمل والشقاء في سن مبكرة، وهذا الأمر خاص بالعمانيين حيث إنهم ينخرطون في العمل، ويحملون هموم الحياة في سن مبكرة.
- وقال للتاجر الهندي: عندنا في عمان الشيب قد بلانا ببلوة كبيرة، ولا أعرف التخلص منه، مد البانيان يده الى خلف الطاولة التي كان جالسا عليها وتناول علبة وأعطاها لصالح.

- وقال له: هذا صبغ اشتريته لنفسي، ولكني لم استعمله فخذه واستعمله وقل لي ما رأيك فيه.

أخذ صالح العلبة وفي صباح يوم الجمعة شرع في وضع الصبغ على لحيته، ولكن قبل أن يميل لون لحيته إلى الاسود سقط شعر لحيته بأكمله وأصيب بحكة قوية تشقق من أثرها جلد ذقنه.

وبدأ بعلاجه بالورس والزيت حتى هدأ، وبدأ شعره ينمو من جديد، ولكن رياء طلبت منه ألا يطيل لحيته ويستمر في حلقها حتى يبدو أكثر شبابا، مثل شباب العاصمة مسقط، فقد رأتهم عندما كانت في الميناء في مسقط حين كانت في انتظار خالها أول ما وصلت الى عمان.

بدا صالح بهيئة وخلقة جديدتين بدون ذقن، بدون شوارب ودشاديش زاهية ملونة، ومصرات ملونة كذلك، وحتى الان لم يأته خبر شمساء ولم يحاول هو الآخر الاتصال بها، ولم يعد يفتقدها أو يحن لها بعد هذه العشرة الطويلة، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل أخذ يفكر في شيء جديد، هو الزواج من رياء.

فها هي تعيش معه تحت سقف بيته شابة يافعة كأنها زوجته، لو لم يكن العقد الزوجي ناقصا فيما بينهما، ولهذا فهو لا يستطيع الاقتراب منها كما يريد سوى بعينيه وبذهنه الذي يعربد طوال الليل مختطفا صورتها ملقيا بها في أوضاع مختلفة في مخيلته، ولم يستطع أبدا الافلات من هذه الخيالات والصور التي تقتل خياله عن رياء، وفي كل مرة يتعوذ بالله من الشيطان الرجيم حتى بدأ يشك في أن رياء قد سحرت له حتى يتغير حاله بهذه الطريقة ويقع في حبالها بهذه الدرجة.

فزنجبار هي أرض السحر والسحرة، فسحر زنجبار شيء معترف به في عمان.. ولكن حتى لو عملت له شيئا من السحر فإن ما يحسه تجاهها شيء غريب، فالسحر لا دخل له، بعد شهر من غياب شمساء ذهب صالح الى الوالي وطلب ان يشرح له موضوعا يخص أسرته وعندما قال له الوالي ماذا تريد؟

- قال صالح: اريد ان اطلق زوجتي؟

- قال له الوالي: ان مسألة الطلاق ترفع الى القاضي، ومن الافضل ان تذهب فورا الى بيت القاضي وتشرح له القضية بأكملها حتى لا يتأخر موضوع الطلاق.

ذهب صالح لمقابلة القاضي فورا وبنفس الاسلوب شرح مشكلته المعقدة مع زوجته شمساء، وأخبر القاضي ايضا بأن أبناءه وبناته قد كبرن، ولم يعد سوى ابن واحد من ابنائه وهو محمد الذي لم يتزوج بعد ولكن محمداً يقيم حيث مقر عمله في فهود وليس في بركاء، قال له القاضي بأن يرجع اليه في الصباح ان شاء الله عندما تبدأ الجلسة.

في الصباح ذهب صالح مبكرا الى الحصن، وكان القاضي والوالي والعساكر وكل اعيان المنطقة يجلسون كالعادة في البرزة يتناولون مواضيع وقضايا الناس القضائية والاجتماعية قضية تلو الاخرى، حتى جاء دور قضية طلاق صالح من زوجته، فشرح لهم صالح قصته من البداية قائلا: بأن شمساء لم تعد قادرة على إنجاب الاطفال فقد دخلت في سن اليأس والشيء الثاني والأهم بأنها تركت البيت دون إذن ولا يعرف الى أي جهة اتجهت حتى الآن، وفي نهاية القول يريد الخروج من حلقة الزواج بها.

كل الحاضرين اندهشوا فكيف لامرأة ان تترك بيتها في وضح النهار بدون علم الزوج، ففي هذا مخالفة لطاعته وخروج عن القاعدة الزوجية السليمة، ولهذا يحق للزوج طلاق زوجته، فطلب القاضي من الزوج بأن ينطق بالطلاق أمام الشهود الموجودين في تلك البرزة في ذلك الوقت، وهذا ما فعله صالح بدون تردد.

ومنذ تلك الساعة أصبح رجلا أعزب ويحق له ان يبحث عن زوجة جديدة، فغير لائق لرجل في هذا العمر ان يبقى أعزب بدون امرأة تدير له شؤون بيته.. ولكن صالح ليس لديه مشكلة في العثور على زوجة، فالزوجة الجديدة في بيته هي الآن تعيش معه تحت سقف واحد.. وأهم من ذلك لدى صالح هو ان وجود الزوجة في بيته سيرفع عن كاهله دفع مبلغ باهظ للبحث عن عروسة جديدة.

انتهت جلسة القاضي والوالي وأعطى صالح ورقة الطلاق بيده أخذها صالح واتجه الى بيت نسيبه ابراهيم شقيق شمساء، ولكن ابراهيم لم يكن موجودا في ذلك الوقت لذلك اعطى زوجته المظروف الذي به ورقة الطلاق وطلب منها ان تعطيه لزوجها بعد عودته، ولم يكشف عن محتوى المظروف.

اخذت الزوجة الرسالة وهي تعرف ان الرسالة بهذا الشكل في هذه البلد تعني شيئا مهما، تعرف أنها خطابات من القاضي أو الوالي أو من الطبيب، او انه خطاب يحمل خبر موت احد الاشخاص المقيمين بالخارج مثل العاملين في الكويت أو البحرين والسعودية.

ترك صالح الرسالة وعاد إلى بيته وهناك رياء كانت تنتظره كالعادة بالغداء والقهوة، وقد ارتدت احدى فساتينها الجديدة، ولم تعد تتذكر شمساء او تشعر بفقدها.

- قال لها صالح: لقد أتيت الآن من المحكمة فقد ذهبت لطلاق شمساء، أبدت رياء نوعا من الذهول وارتسمت على قسمات وجهها علائم الدهشة.

- وقالت: طلقتها لماذا؟

- قال لها: التي تخالفني بهذه الطريقة وتترك بيتها دون إذن زوجها فهي ليست زوجتي ولكن انت بعد اليوم ستصبحين زوجتي، فالليلة سأذهب الى منزل خالك حمد وأطلب يدك منه، ابتسمت رياء وأخفضت رأسها بالموافقة، في بيت ابراهيم شقيق شمساء انتشر الخبر، خبر طلاق شمساء من صالح ولكن ابراهيم لم يكن يعرف أين شمساء الآن أو لماذا حل هذا الطلاق؟

وبدأ يبحث عنها حتى عثر عليها في بيت ابنتها فاطمة واخبرها وأخبر بناتها بالخبر وطلب منها ان تنتقل في اليوم التالي الى بيته حتى تعيش معه ومع زوجاته، فحياتها مع ابنتها يجب ان تكون شيئا مؤقتا وليس شيئا دائما، وهذا ما فعلته شمساء انتقلت وأخذت

معها كل ما أتت به من ملابس وسجادة صلاة ومعدات الخياطة وبدأت حياتها الجديدة في وسط بيت أخيها.

ذهب صالح في الليل لطلب يد رياء، وهناك في ذلك الوقت فقط عرف الجميع ان شمساء قد غادرت منزل الزوجية منذ شهر.. ولكن لم يتفوه احد بكلمة تجاه صالح الذي عاش مع فتاة صبية تحت سقف واحد دون ان يكون احد معهما.

مرت أسابيع وأصبحت رياء سيدة بيت صالح، رجل أكبر منها بأكثر من ثلاثين سنة، ولكن شغفه تجاهها لم يخطىء وأثمر الزواج بينهما عن جنين في أحشائها.

وقصتها العاطفية مع صالح لم تنته، فكلما نظر اليها تلهف قلبه عليها وازداد شغفه بها.

شمساء كانت تعاني من الضغوط التي كانت تعيشها في بيت أخيها مع زوجاته الثلاث وأطفاله الكثيرين، وقتها كان مزدحما بالعمل ولم تستطع جلب الماء للجيران وبيعه أو الخياطة او الانتفاع من دخل غسيل الملابس وبيع الحطب، فيومها كان كله في عمل مستمر منذ الفجر وحتى نهاية الليل.

ظلت شمساء في وسط هذا الضغط مدة طويلة، ولم تكن تعرف كيف تخرج من هذه الدوامة، ولم يكن هناك أحد يساعدها في الهروب من الواقع الجهنمي السيئ الذي أصبحت فيه، فحياتها كانت مزيدا من العمل، ومزيدا من الغسل والطبخ.

وفي يوم من الايام طلبت منها إحدى جارتها، تدعى صفية، الحضور الى بيتها لاعطائها بعضا من الملابس لخياطتها ليوم عيد الاضحى المبارك، وهذا ما فعلته شمساء، وهناك في بيت صفية كان زوجها يوسف رجلا كبيرا في السن قليل النظر ضعيفا، أخذت شمساء في التحدث اليه فأعجبه اسلوبها ومنطقها وتدينها وطيبة قلبها، وكان يعرف من زوجته بأن شمساء قد طلقها زوجها وقد عادت للعيش مع اخيها ابراهيم.. ولكن في ذلك الوقت لم يقل شيئا واكتفى بمواساتها بالكلام.. ولكنه قد اعجب بشخصيتها وصلابتها وقوتها وايمانها.

وفي يوم أتى يوسف لزيارة ابراهيم في بيته، وطلب منه يد اخته شمساء فسأله ابراهيم لماذا تريد الزواج من شمساء يا يوسف؟

- قال له: اريدها ان تكون بجانبي في الوقت الذي تكون فيه زوجتي مشغولة بأعمال البيت والاطفال، وان تكون كذلك صديقة لزوجتي، فزوجتي غريبة على هذا الحي.

- قال له ابراهيم: بزواجك منها ستكون قد جلبت الدمار الى بيتك.

- قال له يوسف: كلا فزوجتي صفية لن تمانع في ان اتزوج من سيدة فاضلة رؤوفة كشمساء، وهذا الزواج سيقرب بين بيتينا أنا وأنت يا ابراهيم، نقل ابراهيم لشمساء خبر خطبة يوسف لها، وفرحت في داخلها بهذا الخبر، فربما ستجد حياة أفضل من الحياة التي تعيشها هنا مع أخيها وزوجاته.

وفي نهاية الشهر تزوجت شمساء من يوسف وذهبت الى بيت زوجها في مساء ليلة الخميس، وأصبحت في يوم الجمعة في بيت يوسف من دون زفة ومن دون طبل ومزامير، وهناك بدأت حياتها الجديدة، في مستهل الامر ضرتها صفية كانت مرحبة سعيدة بها، وكانت شمساء تعمل لاسعاد الجميع في البيت حتى أنها بدأت بخياطة ملابس البنات والاولاد حتى لا ينفق زوجها مبالغ باهظة من أجل هذا العمل.. ولكن مع مرور الايام تمكنت شمساء من قلب يوسف، الشيء الذي لم يستطع يوسف إخفاءه.

وحينما بدأت صفية تلحظ مكانتها عند زوجها وتمكنها من قلبه، بدأت صفية بالغيرة وبدأت تدريجيا تغار منها ولم تستطع كتمان ما في نفسها من ثورة ضد شمساء، حتى جاء يوم وتوقفت صفية عن التحدث مع شمساء، مما جعل شمساء تشعر بالغربة وبالوحدة في البيت وتحس بأنها لا مكان لها في بيت أتت اليه ليست كزوجة ولكن كغازية، آلامها لم يعرف بها أحد سوى بناتها اللواتي لم يكن باستطاعتهن عمل شيء سوى سماع ما تقصه عليهن أمهن وقلوبهن تتمزق ألما عليها.

غيرة صفية من شمساء وصلت الى درجة انها بدأت تعكر عليها وقت خلوتها مع زوجها، فكانت في كل ليلة يبيت فيها يوسف مع شمساء تقضي تلك الليلة في المشي في أرجاء البيت، وتختلق اعمالا تتطلب الحركة في أرجاء البيت، حتى يتسنى لها المرور من أمام غرفة شمساء والتنصت الى ما يدور بينها وبين يوسف، لعلها تسمع ما يقولانه او يفعلانه هناك داخل الجنن، وتدفع بأذنها أكثر وأكثر للالتصاق بالباب، وتشعر وكأن عقارب أو ثعابين قد لدغتها. وكأن سموم اللدغ كانت تسري في عروقها. حتى يهل الصباح، وعندما يفتح يوسف الباب في طريقه متجها للوضوء، تهرب صفية بقنديلها وتعود بعينيها المنتفختين الى داخل غرفتها، مع أولادها الكثيرين النائمين بكل هدوء وسلام على فراش على الارض، لا يعرفون مالذي حدث لأمهم طوال الليل.

شمساء أدركت بفطنتها ما الذي يحدث في داخل نفس ضرتها صفية، وكانت شمساء مشفقة عليها وتلتمس لها الاعذار، فهي تعرف بأنها هي المتعدية على صفية،وهي التي أتت لتشارك صفية بيتها وزوجها وحياتها، ولكن شمساء تقول في نفسها: لو عرفت صفية بحالي ووضعي وحياتي قبل ان يتزوجني يوسف لرق قلبها علي، ولا أظن أنها ستمانع من ان يأخذني زوجها كزوجة أخرى، فصفية انسانة مسلمة ومؤمنة وتدرك عذاب النساء بعد الطلاق، فلماذا لا تتقبل وجودها في حياة زوجها يوسف؟ شمساء قد بدأت بأعمال البيت وبالقيام بكل شيء من أجل كسب لقمة العيش في بيت يوسف، ولكن كل هذا لم يغير شيئا من غيرة صفية من شمساء، وهذا ما بدأت شمساء الاعتراف به، وأضحت تتقبله على مضض، بدأت تعرف ان الغيرة لا تعرف أخوة ولا صداقة خصوصا غيرة الضرة تجاه ضرتها.

مدرسة الأمل للمعاقين

هيفاء بيطار★

كنت مضطرة للابتسام وأنا أتأملها منهارة، كي ألجم انفعالاتي العنيفة التي تثيرها فيّ دموعها الأشبه بالطوفان وصوتها المختنق بالألم، صديقتي الصغيرة ذات الخمسة والعشرين ربيعا تعاني من آلام الحب الخارقة.

في مطعم لطيف جلست قبالتي غير مبالية بنظرات الفضوليين الذين يتفرجون على دموع شابة، مشهد يمزق القلب حقاً، فتاة رقيقة تذوب ألماً من حبيب هجرها. اقترب منّا النادل وقبل أن أسألها ماذا تشربين؟ طلبت ويسكي، استحسنت فكرتها عسى الكحول يهدئ روعها طلبت حلوى الزبيب التي أحبها وبعض المقبلات، شربت الكأس الأولى بسرعة كما لو أنها راغبة بغيبوبة عاجلة، رجوتها أن تأكل بعض الطعام، هزّت رأسها بالنفي وقالت وهي تمسح دفقة دموع غزيرة بكومة مناديل ورقية: لا أستطيع، لم أبتلع لقمة منذ ثلاثة أيام.

أحسست بالخجل لأني آكل حلوى الزبيب بشهية، مازحتها قائلة: أتعرفين حلوى الزبيب أكثر اغواء من الرجل... يبدو أنها لم تفهم ما قلته، بيننا هوّة، كنت قد بلغت عمر النضج، العمر الذي ما عاد الانسان يعاني فيه من آلام الحب، كنتُ أعجز عن فهم جحيم حب يائس، وكنتُ أبدو باهتة أمام تمثال الألم الحي الذي تجسده تلك الشابة ومع ذلك قلتُ ها ما يقال في تلك الأزمات، لكنها لم تبال بما قلتُ، أخرجت من حقيبتها قرصي «فاليوم» وابتلعتهما مع جرعة كبيرة من الويسكي. أمسكت يدها الباردة بغضب وقلت بتحذير: اسمعي، الكحول مع «الفاليوم» يتحول لسم. قالت باكية: هذا أفضل.

صار صوتها رخواً بعد الكأس الثانية، ولم تكف دموعها لحظة عن الانهمار، ادهشتني غزارة دموعها، وفكرت أن الغدد الدمعية ممتازة في تجاوبها مع الألم، لكن هناك بشراً تجف دموعهم في المصائب، ترى من أي نوع أنا؟ ياه لم أعد أتذكر... فلم أعد أبكي على ما أخسر بل ابتسم بمرارة.

كنتُ أداري التوتر الكبير الذي تسببه لي حالتها المنهارة، آمنتُ أن الحب مرض بللت منديلاً بالماء ومسحتُ وجهها المتورم، رجوتها أن تأخذ اجازة من البكاء وأن تصغي لي، حدثتها كما لو أنها طفلة: اسمعي يا غاليتي، لم تعرفي سوى القلق والقهر مع هذا الرجل، فلم تتألمين لأنه هجرك؟!... يجب أن تفرحي فقد تحررت من علاقة مرضية لم تعطك سوى الألم والتشتت والضياع، واسمحي لي أن أقول الفشل ايضا... فقد أهملت عملك وتعرضت لعقوبات بسببه.

قالت: هذا هو الحب.

– لكن، كيف تحبين رجلا يعذبك كل هذا العذاب؟

– انه لا يقصد تعذيبي.

يبدو أنها رغم تهالكها من العذاب، لمحت الدهشة والاستغراب في عيني، فاستطردت تشرح لي وجهة نظرها بصوت رخو شاحب يشبه الأنين: انه رجل رائع، شاعر، حساس، حنون، حين يكون بمزاج مرتفع يرسل لي كل ساعة كلاما مدهشا عن طريق الهاتف الخليوي، ثم انك تعرفين انه كان يقطع مسافات طويلة ليراني ساعة على الأكثر.

– لكن عمر سعادتك معه قصيرة جدا مقارنة بالألم الذي سببه لك، شعرتُ أن مهمتي أن أثير فيها الارتياب والشك بهذا الحب، فهذا الرجل سادي، سعيد بعذابها، يحس بأهميته حين يراها منهارة، طوال عامين من علاقته بها تكشفت لي خطته بوضوح، يدللها، ويغرقها باهتمامه وعواطفه، ثم يهجرها فجأة بقسوة ووحشية ودون سبب، أو يختلق أسباباً واهية خلّبية، ويتركها تتمرغ بآلامها وحبها وهو يراقب تلك الحالة متلذذاً..

★ قاصة من سوريا

لم تكن قادرة على استيعاب تلك الحقيقة، لأن الألم رضّ ادراكها وحين طلبتُ إليها وأنا أربت على يديها الباردتين اليابستين أن تبذل جهودا لنسيانه وسوف أساعدها بخبرة سنوات النضج التي أحملها على كتفي، لكني في الوقت نفسه أحسد تلك الشابة على حرارة عواطفها، وبأنها لا تزال قادرة على تصديق ذلك الوهم الجميل: الحب.

نظرت إليّ باستعطاف قائلة: ولم لا أبذل جهوداً لاحياء العلاقة من جديد؟

فجأة خطفتني ذكرى بعيدة، اعتقدت أني نسيتها، ذكرى سطعت صورها أمامي دون ألم، كنت في الثانية والعشرين، أتذوق بدهشة أحاسيس الحب البكر الأشبه بألوان قوس قزح، كان يكبرني بخمسة أعوام، أحببته لأنه كان يحدس دوماً أفكاري ويفاجئني بها، كنتُ أنظر للحب بشيء من الورع وكنت أكتب له جملاً منمقةً، آخذ معظمها من قصائد الغزل والأغاني العاطفية واكتبها كما لو أنني ألفتها، لم أكن افهم وقتها ان هنالك نموذجاً من البشر يتلذذون بآلام الآخرين ويعتبرون أنفسهم مهمين حين يتألم الآخرون بسببهم، كانت علاقتي معه تتأرجح بين حب شديد وألم شديد، ولم أفهم لماذا يفتعل الشجار معي ويشتمني ويهجرني، ثم يعود نادماً ليغرقني بعواطفه؟!

للحظة توحدت مع صديقتي الصغيرة، صار لنا الصوت ذاته والنظرة ذاتها، تذكرت أنني طالما اضطرت لابتلاع أقراص «الفاليوم» كي أهدئ آلام الحب... لم أتذكر الحادثة التي أدت لقطع العلاقة بيننا، لكن المشهد الاخير انحفر في ذاكرتي إلى الأبد، كنت أركض في الشارع بلهفة حب جامح ينهشني بلا رحمة ودموعي تتساقط أمامي كمطر حزين، أحاول اللحاق به لأشرح له كم احبه وبأني لا استحق قسوته، لم أبال بنظرات المارة المشفقة، ولم اكترث حين تعثرت وجرحت ركبتي وأخذ الدم يسيل منها، كان ذاهبا لحضور مباراة كرة القدم بعد أن أشبعني شتماً وتجريحاً ورغم ان الفتيات لا يقصدن الأندية الرياضية، فلم أتردد لحظة في الدخول والبحث عنه، لم أعد قادرة على الركض، استوقفت سيارة أجرة، سألني السائق برقة: خير يا ابنتي، ما بك؟ قلت له: أبي مريض في المشفى، دعا له بالشفاء، عند الإشارة الضوئية الحمراء، لمحت شاباً معاقاً يعبر الشارع مستعيناً بعكازين، وجهه وسيم وهادئ، نظرته دافئة واثقة، يداه تقبضان بقوة على العكازين ورجلاه رخوتان مشلولتان. بضربة سحر انقلبت حالتي وانطفأ الحب المريض الذي نهش روحي كسرطان، لم يعد يعني لي شيئاً ذلك الشاب المتغطرس السادي الذي يذلني ويستمتع بتجريحي، سأنزل هنا لو سمحت، بصوت يتماثل للشفاء أمرت السائق أن ينزلني من السيارة ووجدتني أمشي بهدوء وبطء وراء الشاب المعاق، توقف واشترى علبة سجائر وجريدة، استأنفت السير وراءه ونظري معلق برجليه المشلولتين، كنتُ كالمسيّرة أمشي وراءه شاعرة أني اشفى خطوة بعد خطوة.

لم أفهم حتى الآن سر تلك المعجزة، كيف شفيتُ من حب مريض لمجرد أني لمحتُ شاباً معاقاً؟ ماذا عنت لي تلك الاعاقة؟ كيف تفاعلت مع قهري وشفتني بلحظة؟ بعد مسيرة قصيرة ومنتبهة، توقف الشاب وجلس في مقهى رصيف طلب كاساً من الشاي وهو يتصفح الجريدة، كم رغبت أن أتحدث إليه، لكني على الضفة الأخرى لرصيف الحياة، طلبت عصير جزر، شربته مستمتعة بطعم الشفاء، ونظري معلق بالشاب الذي أهداني إعاقته لأشفى كيلا أكون معاقة بروحي، كيلا يكون حبي مشلولاً كقدميه.

شكراً، رددتها مرارا وأنا أعود إلى منزلي، رميتُ أقراص الفاليوم في القمامة، ورجوت أخي أن يقول لذلك الشاب المتغطرس أني غير موجودة حين يتصل بي.

انتفضتُ فجأة وسحبتُ صديقتي الصغيرة من يدها، سألتني إلى أين؟!... لم أجب، كنتُ مصممة، أوقفت تاكسي بلهفة وأمرته أن يسرع الى (مدرسة الأمل للمُعاقين).

عروض لا تنافي الذوق العام

وجدي الأهدل★

الإهداء الى الشهيد جارالله عمر

أشرقت الشمس بغير رغبة، فتناولت افطاري بدون شهية تذكر، وخرجت من بيتي الساعة السابعة والنصف متأبطا مجلة «وجهات نظر» المصرية، وسرت مسافة ثلاثمائة متر حتى وصلت الى الشارع العام.

انتظرت بضع دقائق حتى جاء باص كبير مكتظ بالركاب، فصعدت اليه وبقيت واقفا. مددت يدي بعشرة ريالات للمحاسب الوسيم الصغير السن- الذي يبدو ان سائق الباص قد انتقاه بعناية من بين عشرات الفتيان اليافعين من أمثاله- فأخذها ولم يلتفت اليّ لانشغاله بتبادل السباب المقذع مع عدد من رجال القبائل الذين ربما حاولوا مغالطته في الحساب.

بعد مسافة قصيرة نزل بعض الركاب فوجدت مقعدا خاليا، كان الراكب الذي نزل قبل قليل قد طواه، فأعدت فتحه، وجلست قريبا من الباب.

سار الباص ببطء، فقد كانت أمامنا نقطة تفتيش عسكرية، مهمتها عرقلة حركة المرور، وتجريد المواطنين العزل من طمأنينتهم، وتزويد المسلحين بأسلحة غير مرخصة بالمزيد من الذخيرة

فتحت المجلة ورحت اقرأ:

(عشية الثورة الفرنسية كان جنود الحرس الفرنسي، وهي فرقة من صفوة العسكريين التي تكونت منذ عام ١٥٦٤ وارتبطت بالبيت الملكي، وترتدي اللون الأزرق، هم الذين انتفضوا في يوليو عام ١٧٨٩ وتآخوا مع الشعب واشتركوا في اسقاط سجن الباستيل. ثم انضم الكثيرون الى الحرس الوطني الباريسي وارتدوا الزي الأزرق الى سائر المليشيات المتواجدة في القرى والمدن الاخرى، وفي شهر يونيو أعلن انه «اللون الوطني» وبعد اعلان الجمهورية في خريف عام ١٧٩٢، اصبح الازرق هو بالضرورة لون الزي العسكري، ولون جنوده. وفي عامي ١٧٩٢ و١٧٩٣ صدرت عدة قوانين تجعل اللون الأزرق اجباريا للمشاة، ثم لكل الجيش النظامي وأخيرا للجيوش الثورية).

صعد ضابط كهل يرتدي بزة غبراء مموهة الى الباص لتفتيش الركاب، بينما وقف ثلاثة من مرؤوسيه الشبان على مقربة من الباب منهمكين في نقاش حاد.. قال جندي قصير القامة غائر الوجنتين يرى الدنيا من شقين ضيقين في رأسه:

- شيء مضحك أنكما تفتخران بسفاسف بسيطة تخلو من البطولة.. هل تقدران مثلا على تقصير شواربكما بالمسدس؟

اطبق الجندي جفنيه وسحب من خاصرته مسدسا عريضا وقربه من وجهه، ثم اطلق الى فوق شاقوليا طلقتين سريعتين، فتضاءل طول شاربيه بانكماش جلدة وجهه، الا ان خدعته انطلت على الجنديين الآخرين.

أطل الضابط الكهل من احدى نوافذ الباص، وبدا ان ثغره افتر عن ابتسامة استحسان للعرض الرجولي الذي أتى به الجندي القصير القامة المزهو بنفسه.

شعر الجندي الاسمر، الطويل كالنخلة، الناحل كعود القصب، ببخار الغضب يتصاعد من رأسه فنطق بكلمات متشنجة تدافعت حروفها من فمه متلاصقة ببعضها:

- بغ بغ قديمة انا اقدر أحلق رأسي صلعة بالآلي!

انزل الجندي الناحل بندقيته الآلية من على كتفه وصوبها باتجاه شعره المفلفل الشبيه بوسادة اسفنجية مريحة، ثم اطلق افقيا عشر رصاصات بضغطة واحدة على الزناد، فتطاير شعره كله ومعه نتف من جلدة قمة رأسه، فتبدا منظره قبيحا بصلعة محروقة مدماة من الامام، وشعر كثيف من الخلف والجانبين.

ضحك الضابط الكهل من أعماق قلبه ضحكا رنانا قل ان يضاهي جمال رنينه شيء آخر، باستثناء رنين الجنيهات الذهبية.

اجتاحت الحتمية الجندي الثالث الوسيم الطلعة، فقال وهو يتقد حماسة والحمرة تصبغ وجهه الأمرد:

- اش.. هذا لعب جهال أنا اقدر أحلق عانتي أعزكم الله بالآر.بي.جي

بحث الجندي الوسيم الطلعة في جرابه المعلق على ظهره عن

★ قاص من اليمن

المقذوف المحشو بالمتفجرات ليلقمه جوف الاسطوانة العذراء.
تبدت تكشيرة رعب على الضابط الكهل، بينما أخفض الركاب الملاصقون للنوافذ رؤوسهم غريزيا، وأما أنا الاقرب من غيري الى ذلك الجندي الغر الذي أذهب التحدي الأجوف بصوابه فقد شعرت بقدمي ترتعشان، وابتسمت للنهاية الوشيكة ابتسامة واهنة مندهشة.
اعلن الضابط الكهل انه انهى تفتيشه دون أن يعثر على شيء، وأمر السائق بمتابعة سيره، ونبهه ان ينزله عند أول مسجد يمر به ليدرك صلاة الجماعة.
فتح سائق الباص المذياع، وثبت المؤشر على الاذاعة، ورفع الصوت ليفرض على جميع الركاب الانصات:
(نرحب بفضيلة الشيخ عضو هيئة كبار العلماء عضو اللجنة العلمية والافتاء في برنامج فتاوى، ونبدأ بسؤال جاءنا من السائلة أم عبدالعزيز من منطقة الزلفي تقول هل يجوز أن انحر الهدي في غير منى؟).
لاحظت ان عددا من ركاب الباص قد ارهفوا سمعهم، وبدا على وجوههم الترقب لسماع الاجابة.
اختفى الصوت الناعم المنغم للمذيع، وأطبق على الميكروفون صوت أجش لاهث الانفاس:
(الهدي مهدي لمساكين الحرم فيسوغ ذبحه في منى وفي مكة فالكل جائز ان شاء الله).
غبنا في شوارع ملتوية مزدحمة بالمصلين الذين احتجزوا الأرصفة وامتدت بعض صفوفهم الى جانب من خط الاسفلت.
توقف الباص فنزل الضابط الكهل وآخرون، وصعد ركاب جدد، بينهم رجل يرتدي بذلة زرقاء حليق اللحية تلوح هموم البلد موزعة على قسمات وجهه، يحمل على صدره طفلة تبلغ من العمر ثلاث سنوات، مدورة الوجه، موردة الخدين، باسمة المحيا، وترتدي فستانا مزركشا تنبض ألوانه بالفرح.
وجد الأب مقعدا شاغرا بجواري فجلس، وانشغل هو وابنته الصغيرة بالتفرج على معالم الطريق من النافذة.
(تك).
جذبت انتباهي حبة حلوى «مليم» تدحرجت من يد الطفلة واستقرت عند الدرجة السفلى لباب الباص.
لم ينتبه الأب لما حدث، فظلت تهمس بصوت واطئ وتشد كمه، فلما اصغى لها تسربت إليه الابتسامة وتكلم معها برقة مقلدا طريقتها في الكلام، ونوى الاستجابة لمطلبها.

في تلك اللحظات القصار- التي كان الأب اثناءها يناغي طفلته ويشترط عليها قبلة كبيرة اذا أعاد لها المليمي- انتابتني رغبة خيرة في الانحناء وجلب حبة الحلوى للصغيرة، الا ان مشاعر اللامبالاة بالآخرين وعدم الاهتمام بمعاناتهم كبلتني ومنعتني عن اسداء تلك الخدمة المتناهية البساطة لطفلة محبوبة.
نظر إليّ والدها، وبهزة لا تكاد ترى من رأسه ناولني أحب مخلوقات الله الى قلبه ريثما ينحني لالتقاط حبة الحلوى.
أمسكت بالطفلة الخفيفة الوزن التي كانت تنظر إليّ بعينين عسليتين واسعتين بكلتا يدي، بينما وقف والدها وتحرك مقتربا من الدرجة السفلى لباب الباص وانحنى..
لاحت أمامنا سيارتان من أحدث الموديلات تستبقان كأنهما في مضمار للخيول، وتسيران عكس اتجاه السير بسرعة هائلة اهتزت من ريح ادبارهما سحابة بيضاء مستلقية على صدر السماء.
داس سائق الباص على الكوابح بشدة ومال يسارا.. ترنح والد الطفلة وفقد توازنه، وفي لحظة كان يتقلب خارج الباص.
تفادتا السيارتان السائرتان عكس الاتجاه الصحيح الاصطدام بباصنا المكتظ بالركاب، ولكنهما لم تنتبها للآدمي الذي كان يردد اسم ابنته بلوعة وحسرة فنحرتاه وعجنتا لحمه بالاسفلت الاسود عجنا.. ولضيق وقتهما لم تتوقفا، فقد كانتا تريدان ادراك صلاة الجماعة قبل أن يُسلم الامام..
حملنا جثمانه الى داخل الباص لاسعافه الى أقرب مستشفى رغم ادراكنا انه قد فارق الحياة. سجيناه على ثلاثة مقاعد ودماؤه تنزف من أماكن متفرقة من جسده. لاحظ الركاب باندهاش كفه اليمنى التي كانت تقبض بقوة على شيء ما بداخلها.
لم تبك الطفلة على والدها أو تجزع، لأنها لم تفهم بعد معنى الموت. تركناها تقترب منه، ذكرته بالصفقة الأخيرة التي عقدتها معه، فاذا بقبضة الميت ترتخي شيئا يسيرا، فاستخرجت من كفه حبة حلوى ذات غلاف أحمر- حلوى بالعسل- ظلت سليمة ونظيفة برغم الحادث الرهيب الذي تعرض له. ولسبب لا نعلمه اغرورقت عيناها بالدموع ثم قبلته في وجنته قبلة كبيرة.

نامي .. ليستيقظ الدمعُ ويحكي!

عبدالعزيز الفارسي*

لحظة رأيتُ اجتماعهم قُبيل الظهيرة، ساقني حدسي إلى الموت. الوجوهُ الصارمة، باللحى المسترسلة على الصدور تملأ مسجدنا في حادثين لا غير: درسٌ بعد صلاةِ العشاء لإمام عابرٍ للقارات، أو موتُ رجلٍ نحسبهُ صالحا. وشممتُ رائحة الكافور، ودهن العود والأكفان الجديدة وكلي يقينٌ أنها تنبعثُ من ذاكرتي.. وذاكرتي فقط.

وتركزت خُطبة الجمعةِ حول الألم، والحمى، والأمراض والأجور الأخروية المترتبة عليها. تجنّب الإمام قراءة خُطب الوزارة المُعدّة سلفاً قبل سنة، واستعاض عنها بأوراقٍ صغيرةٍ كتب فيها خطبةً تعالجُ قضية الساعة. وأنا في حدسي أطوف وأسعى بين الكافور ودهن العود وبياض الأكفان. أعالجُ الموت المباغت بالكبرياء..

«سيدي الموت: إن جئت على غفلةٍ فمرحباً بك، وإن استأذنت بمرض عُضالٍ فعلى الرحب والسعة. لن أردك. لا خوفا، ولكن رغبةً في معرفة المُطلق».

رغبةً في اختبار الحدس، سألتُ الذي عن شمالي. كان يُذيل دُبر صلاة الجمعة بالاستغفار والتسبيح. همست: «أمات أحد ؟». أومأ بالإيجاب: «شريفة».. فتهشّم الرمش الذبيحُ على يدي، وتساقطت من أضلعي نُدفُ الأسى..

«سيدي: ألست نفسك تقبضُ الأرواح هنا، وهناك.. فلِم قبضت روح شريفة في أرض الغرباء ؟!.. غريبتان يا موت؛ عن أرض الأهل و غربتك. أفتجمعهما ؟. لا أنهرك يا غريب.. لا ننهرك يا غريبة»

وتساقطت ذكرى الغياب مدائن طوت الرحيل بأعينٍ مترقّبة. لم تكن ثمة رائحةٌ للكافور، أو دهن العود. البياض رائحة جثمانها الذي اصطففنا خلفه. قال إمامٌ خضّب لحيته بالحناء:

«نصلي أربع تكبيرات على الميتة. بعد الأولى نقرأ الفاتحة. (بعد الثانية نقرأ الصلاة الإبراهيمية). بعد الثالثة ندعو للميتة. بعد الرابعة....»

وأكمل القلبُ ما تبقى: «ندعو لما تبقى من أرواحنا، ثم نُسلِّم».

«الله أكبر».

تغضبُ زوجتي إذا سألتُ عن عمر الميت وأجبتها: «أصغر عنا بكذا سنة أو أكبر عنا بكذا سنة». تصرخ: «قل عُمر الميتِ مُجرّداً من أي مقارنةٍ بأعمارنا». لكن إن سألتُ عن عمر شريفة التي لم تكمل الثلاثين.. سأقول بسبقِ إصرار: «أصغرُ عنكِ بخمس سنين».

«الله أكبر».

قالت شريفةُ يوماً - قبل أن أهجرها لفرط غبائي - تحدّثني عن نكهة الفقد: «أكره الموت الضعيف، ولم أزر مريضاً قبل موته. أريدُ فقد أحبتي كما كانوا شامخين ضاحكين بهاماتٍ ورؤوس تعانق الشمس». لذا لم أزر شريفة في مرضها، وأتذكرها الآن فقط ضاحكةً بشوشة.

«الله أكبر».

الدعاء للميتة: «ربي.. هذه شريفة.

ربي.. هذه شريفة..

ربي هذه.......»

«الله أكبر»

«السلام عليكم ورحمة الله...»

يا مُخضّب اللحية: لِم استعجلت بالسلام ولم تترك لنا فرصة الصلاة على أنفسنا ؟. يا مُخضّب اللحية. يا إمام: أتضمن وجود من يدعو لي بعد الموت ؟

قيل عن جنازة المؤمن أنها خفيفة في الحمل، سريعة في الوصول إلى القبر. والجنازة تنطلقُ في هرولة. استلمتُ الجانب الأمامي الأيمن للنعش لأتحسس وزن شريفة. قالت: «وزني خمسةٌ وأربعون كيلوغراما.. خمسةٌ لي، والأربعون هموم ونكساتٌ أحملها بين أضلعي». وزن شريفة الآن خفيف. ربما كان خمسة كيلوغرامات. شريفة: أين تركت الهموم والنكسات ؟!!

كان القبرُ جاهزا. دسستُ نفسي بين الأكتاف المتراصة لألقي نظرة على الداخل. قال صبيٌ لجده: «ياااااه.

* قاص من سلطنة عُمان

عميق». رد الجد: «لو ما مكرهن.. ما غرّزوا قبرهن»(*).
غصصتُ بالكلمات فتراجعتُ للخلف.
الغبار يخنقُ وجه الشمس، واتخذ بعض الرجال ظل السدر ملاذاً حتى وضع الجثمان في اللحد والإغلاق عليه. فيما توافدت بعض السيارات إلى باب المقبرة، جاء بها من تخلّف عن الجنازة، ومن قرر توفير السيارات لدرب العودة بعد الدفن.
قالت شريفة ذات وهج: «ما يفعل الموتُ بنا ؟!. لا شيء. لا شيء». كنا نعالج الحر بالبوظة المثلّجة ونسحبُ أنفاساً عميقة. لو تسمعني الآن لقلت: «هذا ما يفعل الموت»، ولأشرت إلى عدد من كبار السن قد افترشوا التراب وجلسوا يسردون أخبارهم. بعضهم تناول أعواداً يابسة وصار يخطط بها وجه الأرض...
«أيها الموت الغريب.. أيها الموت الغريب. ذابت احتمالاتنا كالبوظة في حر الصيف. سالت وتخلّصنا منها. تمنينا لعق ما تبقى من البوظة والاحتمالات على اليدين. لكننا خجلنا. كابرنا. ربما...»
خرج أبوها من القبر. تبعه ولداه. أحدهما يبكي والآخر يتأمل الوجوه. أما الأب فقد بدا صارماً. زارته النوبة القلبية قبل شهر ودخل العناية يومين. قال له الطبيب: «أربعون في المائة.. هذا احتمال وفاتك خلال شهر من الآن.. وإن نجوت فإن هناك نسبة تقارب العشرين بالمائة.. هي احتمال وفاتك خلال سنة. هذا ما تقوله إحصائيات الأزمات القلبية في أنحاء العالم». مرّ شهر وسقطت العشرون بالمائة الأولى. قبل انقضاء العشرين الأخيرة ماتت ابنته التي يعيّر بها ولديه: «بشريفة فقط أرفع رأسي.. أما أنتما فلا فائدة أرجوها منكما». هكذا قال يوم تفوقت.
«أهيلوا التراب. كل واحدٍ يهيل ثلاثة كفوف ويفسح لغيره كي يأخذ الأجر».
تسابقوا لإهالة التراب على اللحد. ارتفعت كومة الغبار عاليا. أغمضتُ عيني وأهلت التراب..
«شريفة..ما أقول للغياب ؟. ما أقول للغياب ؟!»
«لك ألفُ خطوةٍ فينا. لك ألف خطيئة. فمتى يا غياب تؤوب ؟»

نفضوا أياديهم من الغبار، ولم أنفض يدي.
تقدّموا لتقبيل أبيها وأخويها..
«الصبر. الصبر يا جماعة»
«عظّم الله أجركم»
ويوم تقدّمتُ إلى أبيها، احتضنته بصمت، ثم تواريت. ركبوا سياراتهم وتركوا القبر الرطب. وحدي مشيتُ أجرجر المرثية، وأبحثُ عن كلماتها. لك المطلق الآن يا شريفة. لك المطلق، ولي أساور من تمن، تزيّن الانتظار الكئيب.
«سيدي الموت: إن جئت على غفلةٍ فمرحباً بك، وإن استأذنت بمرضٍ عُضالٍ فعلى الرحب والسعة. لن أردك. لا خوفا، ولكن رغبةً في معرفة المُطلق».
كانت زوجتي غاضبة حين وصلتُ البيت. ذرعتْ فناء الدار عشرين مرةً في انتظاري. صرخت: «أين كنت ؟!. لقد أخفتني. مر على انقضاء صلاة الجمعة ساعة ولم تأت. وما هذا التراب في يديك ؟». دلفتُ إلى المنزل. قلت:
– كنا ندفن شريفة.
– ادفن ملك الموت إذا أردت، ولكن أخبرني أنك ستتأخر عن القدوم. قتلتني من الانتظار.أين جهازك النقّال ؟
– هنا في البيت.
– ألم يكن ممكناً أن تتصل من هاتف زميلك لتخبرني عن تأخرك ؟.. ثم من شريفة هذه ؟
–......
– تصمت ؟!!. تعودتُ منك الجري خلف جنائز أناسٍ لا تعرفهم. هيا ادخل لأخذِ حمام وانفض عنك هذا التراب.
– لن أنفضه !!!
دخلتُ إلى مكتبي وتأملتُ يدي المغبرتين. مسحتُ بهما على صدري. قالت شريفة ذات احتياج: «أريد البكاء على صدرك».
قلتُ رافضاً لخوفِ ملأني : «أخشى أن تجرح رموشك صدري».
لم تبك.
الآن والغبار على هذا الصدر أنادي شريفة: «تعالي هنا. نامي.. ليستيقظ الدمع ويحكي».

* يقصد: لولا مكرهن، ما عُمّقت قبورهن.. مثل متداول في شناص مفاده أن سبب جعل قبور النساء أكثر عمقا هو مكرهن، وحتى لا يتحايلن على القبر ويخرجن بعد الدفن.

مشنـــوق

جورج أورويل

ترجمة: ابتهاج الحارثي*

في صباح بورمي مشبع برطوبة الأمطار، مال ضوء قصديري أصفر كاد أن يكون خافيا على أسوار ساحة السجن العالية. كنا نجلس هناك كحيوانات ضئيلة محشورة بقفص في غرف الإعدام التي اصطفت أكواخا مسورة بقضبان مزدوجة. كان عرض كل غرفة إعدام عشرة أقدام وطولها عشرة أخرى، وكانت خالية خلا سرير خشبي وقربة ماء. في بعض هذه الغرف يقعي رجال كالحون ملتفون ببطانياتهم. كل هؤلاء، متهمون ومحكوم عليهم بالإعدام في غضون أسبوع أو اثنين.

جلب سجين هندوسي من زنزانته. كان بالغ النحافة برأس حليق وعينين دامعتين. بدا شاربه الممتد كبيرا – كشارب شخصية كارتونية في فيلم هزلي– مقارنة بجسمه الضئيل. كان يحرسة ستة حراس هنود ضخام القامة يعدونة للشنق. وقف اثنان من الحراس المسلحين ببنادق ذات ابر طويلة بينما انهمك في توثيق قيد السجين بإضافة سلسلة للأصفاد وربطها بحزامه وتثبيت يدي السجين إلى جانبه. تكالب الحراس على السجين سائرين بجواره، مادين يدا ملاطفة بين الحين والآخر وكأنما ليتأكدوا من وجوده. بدوا– حينها– كصياد يناضل للإمساك بسمكة خرجت لتوها من الماء وهي تتملص من يدي الصياد سعيا للقفز في الماء من جديد. غير أن السجين بدا في معزل عما يجري حوله، ذاهلا يهب يديه بسهولة لحبال سجانيه.

علا نفير الساعة الثامنة موحشا قادما من الخيام البعيدة ليشق رطوبة الهواء. رفع مراقب السجن– والذي وقف بعيدا عنا، هامزا الحصى بعصاه بمزاجية– رأسه عند سماع صوت النفير. كان المراقب طبيبا في الجيش بشارب رمادي تصل أطرافه إلى فمه وصوت خشن صاح به بنزق:« بحق الله فرانسيس! هلا أسرعت! يجب أن يكون الرجل ميتا الآن، ألم تنته بعد؟»

لوح فرانسيس–رئيس السجن البدين ذو البذلة البيضاء والنظارات الذهبية بيد سوداء مزبدا: «نعم سيدي، نعم سيدي ... كل شيء معد، الشانق بالانتظار، يجب أن نبدأ».

«إذن أسرع أيها الملازم ما دمت تدرك أن بقية السجناء لن يأكلوا إفطارهم ما لم ننه هذه المهمة».

اجتمعنا خارجا لنشهد عملية الشنق. سار الحراس مشرنقين المحكوم عليه بالإعدام، اثنان من كلا الجانبين وأسلحتهم مائلة على جنوبهم، وآخران لصقه يشدون على يديه وكتفه، وكأنما أحدهم يدفعه والآخر يعاونه على ذلك. أما نحن، القضاة وما شابه، فقد سرنا في آخر الموكب. فجأة – بعد أن مشينا عشرة ياردات– توقف الموكب دون سابق إنذار حيث طرأ أمر فظيع! ظهر كلب– يعلم الله كيف ومتى– مجاورا لنا، ممطرا إيانا بنباحه، متقافزا بحبور وسائر جسمه يهتز ببهجة وحشية لأنه وجد جمعا من البشر. كان كلبا ضخما بحق، يكسوه شعر صوفي. للحظة سكن الكلب بمرح، ثم– وقبل أن يوقفه أحد– قفز نحو السجين محاولا أن يلعق وجهه. جميعنا– بلا استثناء– تسمرنا نرقب المشهد بذهول، وقد منعتنا غرائبيته الفجائية من أن ندفع الكلب جانبا عن السجين.

صرخ المراقب وهو يتفجر غيظا:«من أدخل هذا الكائن المتوحش هنا؟ ... فليمسكه أحدكم، عليكم اللعنة!».

وثب حارس كان منفصلا عن حامية الحرس ليمسك بالكلب بخرق، غير أن – الكلب لا الحارس!– وثب بعيدا عن متناول يديه فرحا بهكذا لعبة. حاول سجان

* مجموعة الترجمة–جامعة السلطان قابوس – تحت اشراف د. عبدالله الحراصي

يوريسي أن يرجم الكلب بالحصى، غير أن الكلب تجنبها بسهولة وعدا نحونا مرة أخرى. تردد صدى نباح الكلب بين السجون، غير أن السجين نظر- بين يدي حارسيه- إلى كل هذا ببرود وعدم مبالاة، وكأنما المشهد كله ليس إلا شكلية أخرى من شكليات عملية شنقه. مضت دقائق أخرى قبل أن يمسك أحدنا بالكلب ويكمم فمه بمنديلي. تابعنا مسيرتنا من جديد والكلب لا يزال يتمطى ويئن في قيده.

بقي من الزمن أربعون ياردة على شنق السجين. اختلست نظرة إلى ظهره العاري، القاتم أمامي، مشى متعثرا بسبب يديه المقيدتين، غير أن مشيته كانت - رغم ذلك- منتظمة، هادئة وواثقة إذا ما قورنت بمشية حارسه الهندي ذي القدمين المائلتين. مشى السجين بقدمين واثقتين تحطان في مكانهما الملائم عند كل خطوة. كانت خصلات شعره تتراقص للأعلى والأسفل بينما قدماه تطبعان أنفسهما على الحصى الرطب. للحظة، وبالرغم من أيدي الحراس التي تشده، مال السجين بخفة متفاديا بركة ماء صغيرة في الطريق.

على الرغم من بداهة الموضوع، إلا أني لم يسبق لي أن فكرت يوما في مغزى أن تقتل رجلا بكامل صحته وقواه العقلية! عندما رأيته يتفادى بركة الماء، تكشفت لي الحجب، تراءت لي العبثية المطلقة، وفداحة أن نقتطع من حياة انسان وهي ما زالت في مطالعها. لم يكن هذا الرجل عجوزا يحتضر على فراش الموت، بل كانت عروقه تنبض بالحياة كما تنبض عروق أي رجل منا. جميع جوارحه كانت سليمة، معدته لا زالت تهضم الطعام، خلايا جسمه لا زالت تجدد نفسها في دورة مستمرة، أظافره تنمو، بشرته تتكون، كل هذه العمليات كانت مستمرة بحماقة مهيبة. أظافره وهو يقف على المنصة ليشنق ستستمر في نموها لآخر عشر ثانية قبل أن يتجندل ميتا. عيناه تريان الحصى الأصفر والجدران الرمادية في السجن، ومخه يتذكر، يجزم، يعقل- يعقل حتى وجوب التنحي عن بركة وهو يساق إلى الموت. كنا مجموعة من الرجال نمشي معا، نرى معا، نسمع معا، نحس معا، ندرك العالم معا، وفي دقيقتين لا غير، وبجبروت إصبع، يقتل أحدنا. يفنى عقل، ويفنى معه عالم.

تراصت المشانق في مساحة صغيرة منفصلة عن الساحة الرئيسية للسجن تعلوها الأعشاب الشوكية. كانت المشانق المبنية من الطوب تتبدى ثلاثية الأبعاد تعلوها ألواح خشبية.يعلو كل هذا عارضتان متقاطعتان يتدلى منهما حبل المشنقة. وقف المسؤول عن الشنق- والذي هو سجين أيضا قد علا عارضيه الشيب وارتدى لباس السجن الأبيض- بجانب آلته! استقبلنا بانحناءة ذليلة عندما دخلنا، وبكلمة من فرانسيس جذب الحارسان السجين بقوة ودفعاه نحو المشنقة. بعدها صعد المسؤول عن الشنق، وأصلح من وضع الحبل على عنق السجين.

طفقنا ننتظر على بعد خمس ياردات. كان الحراس قد اصطفوا حول المشنقة في دائرة محكمة. وما إن وضعت الأنشوطة حول عنق السجين، حتى بدأ بصوت مرتفع يردد صلواته:«رام! رام! رام! رام!». لم تكن صلاته ناجمة عن هلع أو خوف طلبا للنجاة، بل كان صوته ثابتا، متناغما وكأنما هو أجراس تقرع. رافق صوت صلوات السجين عواء حزين من الكلب. أمسك الشانق قطعة بيضاء بيده تشبه أجولة الطحين، ودفع بها إلى فم السجين ليكممه، غير أن الصوت ظل ثابتا، مصمما من وراء القماش:«رام! رام! رام! رام!»

نزل الشانق من المنصة ووقف مستعدا يقبض على الرافعة لينزلها في أية لحظة. مضت دقائق والسجين لا زال يردد بلا انقطاع بصوته المكمم:«رام! رام! رام!». كان المراقب واقفا أيضا، يهمز الأرض بمهمازه، مطرقا وكأنما يعد صيحات السجين، ربما كان يمنحه خمسين بل قل مائة صيحة قبل أن يأمر بشنقه.خطفت ألوان وجوه الحاضرين، كان الهنود قد كلحت ألوانهم إلى ما يشبه قهوة رديئة، وكان حارس أو اثنان- ممن يحملون

البنادق ذات الابر– يرتجفون بشدة. نظرنا جميعنا نحو الرجل المكمم أمامنا وأنصتنا لصلواته، كل كلمة ينطقها كانت لحظة حياة أخرى له في هذا العالم. جميعنا كان يفكر بشيء واحد:«اقتله بسرعة عليك اللعنة، انجز المهمة وأوقف هذا الصوت البغيض».

فجأة قرر المراقب أن ينهي عذابنا، وبحركة سريعة بيده التي تحمل العصا صاح بغضب : تشاللو!

ثار وسطنا صوت خشخشة،ثم تلاه صمت مطبق. همد السجين ولما يزل حبل قاتله يتأرجح ببطء. أطلقت الكلب من يدي ليعدو لحظتها نحو المشانق وعندما ابتعد بما فيه الكفاية، توقف لبرهة، ونظر نحونا وأخذ ينبح بشدة، ثم تقهقر نحو ركن منزو بين الحشائش وهو يطوف بناظره علينا. تحركنا نحن المشانق لنرى المشنوق– الميت كصخرة– وقد تصلبت أصابع قدميه متجهة بإصرار نحو الأسفل.

تقدم نحونا المراقب حاملا عصاه ولكز جسد الميت العاري فصدرت منه حركة خفيفة، فقال المراقب: «كل شيء على ما يرام»، ونهض من مكانه متنفسا الصعداء وقد اختفت تلك النظرة المزاجية من عينيه. نظر إلى ساعة يده وقال: «الساعة الآن الثامنة وعشرة دقائق، نحمد الله هذا كل شيء لليوم».

فصل الحراس الإبر من البنادق ومضوا نحو أعمالهم. لحق بهم الكلب الذي كان رابضا وقد أحس بأنه أساء التصرف. توجهنا نحو غرف السجن حيث يقعي سجناؤها مترقبين. كان السجناء– تحت حراسة الحراس المسلحين بجلاد– قد بدأوا يتناولون إفطارهم ممتدين في صفوف طويلة وقد أمسك كل منهم إناء معدنيا يطوف عليهم حارسان يحملان قدورا يغترفان منها الأرز. بدا منظرا بيتيا دافئا بعد رؤية رجل يشنق. تسربت إلى نفوسنا راحة عظيمة أن عملنا قد انتهى، وأن الرجل شنق. شعرنا بالحاجة للغناء، للركض أو حتى لإطلاق القهقهات. بدأ الجميع يتحدثون باستمتاع.

قال الفتى اليوريسي موجها بصره إلى حيث قد أتينا بحكمة:« أتدري سيدي؟ إن صاحبنا – يعني المشنوق– عندما عرف أن المحكمة رفضت التماسه في حكم الشنق، بال على أرضية غرفة السجن من الخوف. تفضل يا سيدي خذ سيجارة، ألا تعجبك حافظة السجائر الفضية خاصتي؟ كلفتني روبيتين وثمانية أنات! طراز أوروبي رفيع!»

ضحك الجميع ... على ماذا؟ لم يبد أحدنا واثقا.

بدا (فرانسيس) وهو يمشي جنبا إلى جنب مع المراقب مثرثرا:« حسنا سيدي، لقد تمت العملية على أكمل وجه! هكذا –مصدرا صوتا دالا على السرعة– بثوان. لا تجري الأمور بهذه البساطة غالبا، حضرت حالات كثيرة حيث يجبر الطبيب على الذهاب إلى أسفل المشنقة وسحب رجل المشنوق للتأكد من وفاته، عمل بغيض بحق!»

علق المراقب:«هذا سيء، هه؟!»

« قطعا سيدي، والأسوأ عندما تكون حالاتهم مستعصية! أذكر مرة رجلا حكم عليه بالإعدام وقد تعلق بقضبان السجن ونحن نحاول جذبه خارجا. كلمناه بالطيب والتعقل قائلين» فكر– يقصدون المحكوم عليه بالإعدام– بكل المشاكل التي تسببها لنا يا صديقي! «فأبى أن يستمع، وأبى إلا أن يتشبث بالقضبان، كان رجلا مثيرا للمشاكل بحق!».

وجدت نفسي أقهقه بصوت عال، في الحقيقة كان الكل يضحك، حتى المراقب ندت عنه ابتسامة متساهلة وقال: «يجدر بنا جميعا الخروج وتناول شراب ما». بل وأضاف بألفة: «يوجد بسيارتي زجاجة ويسكي، أعتقد أنها ستكون كافية لنا».

كنا قد تخطينا عتبة باب السجن الضخم ذي الفلقتين متجهين نحو الشارع حين هتف قاض بورمي: «يسحب رجله!»، وانفجر في نوبة ضحك. انخرطنا جميعا في نوبة جنونية من الضحك حيث بدت لنا طرفة (فرانسيس)–حينها– غاية في الإضحاك. دارت الكؤوس بيننا– أوروبيين كنا أو سكانا أصليين– في جو أنيس، ودي، بينما كانت جثة المشنوق تبعد عنا مائة ياردة لا غير!

الغانية المباركة أو المرأة المرصّعة بالجواهر

مسرحية: أوسكار وايلد

ترجمة: شمسة الحوسني وأحمد المعيني★

يعكس المنظر ركناً من وادٍ في منطقة (ذيبيد). على الجانب الأيمن يقبع كهفٌ كبير أمامه صليبٌ ضخم. وعلى الجانب الأيسر كثبان رملية. اصطبغت السماء بزرقةٍ كزرقة قلبِ كأسٍ من اللازورد. أما الهضاب فتغمرها رمالٌ حمراء تناثرت فوقها الأشواك.

الرجل الأول:من هذه المرأة؟ إنها تبثّ الخوف فيّ. أنظر إلى عباءتها الأرجوانية وشعرها الذي يبدو كخيوطٍ من الذهب.أظنها ابنة الإمبراطور، فلقد سمعتُ الصيادين يقولون بأن للإمبراطور ابنة ترتدي عباءةً أرجوانية.

الثاني: أنظر إلى أجنحة الطيور على حذائها، وردائها الأخضر كحبات الذرة الغضة. حينما تقف ساكنةً يبدو رداؤها ممشوقاً كنبات الذرة في فصل الربيع، وكالذرة الغضة حين تغزوها طيوف الصقور المحلّقة.أما خرزات اللؤلؤ على ردائها فتبدو كأقمارٍ مضيئة في جنح الظلام.

الأول: نعم، إنها كأقمار يلحظها الناظر على صفحة الماء مترقرقة حينما تهب عليها الرياح من أعالي الهضاب.

الثاني: لكأنها إحدى الآلهة. أظنها من بلاد النوبة.

الأول: إنني واثقٌ من أنها ابنة الإمبراطور. ألا ترى كيف تلوّن الحناء أظافرها، فتبدو كبتلات وردة جميلة. أظنها جاءت تبكي أدونيس(١).

الثاني: لا أعرف ما الذي جعل هذه الإلهه تهجر معبدها، فالآلهة لا يتركون معابدهم. إن وقفت لتحدّثنا فلا تجبها، وسوف تمضي في طريقها.

الأول: لن تكترث للحديث إلينا، فهي ابنة الإمبراطور.

ميرينا:أيعيش هنا ذلك الناسك ذو الوجه الصبوح، الذي لا ينظر إلى النساء؟

الأول: نعم، إنه يعيش هنا.

ميرينا: ولماذا لا ينظر إلى النساء؟

الثاني: لا نعرف.

ميرينا:ولماذا أنتم أيضاً لا تنظرون إليّ؟

الأول: لأنك مرصّعة بجواهر وضّاءة تبهر أعيننا.

الثاني: من ينظر إلى الشمس تعميه، وضياؤك لا تحتمله عين بشر. ليس من الحكمة النظر إلى ما هو شديد الضياء. هناك الكثير من رهبان المعابد يقودهم غلمانهم بعدما فقدوا أبصارهم.

ميرينا: أين يقطن هذا الناسك ذو الوجه الصبوح الذي لا ينظر إلى النساء؟ هل يسكن منزلاً من القصب أم منزلاً من الطين؟ أم يرقد بجانب التلّ؟ أم أنه يفترش الحصير.

الأول: إنه يسكن هناك في ذلك الكهف..

ميرينا: ياله من مكان غريب يقيم فيه.

الأول:يُحكى أن قنطوراً(٢) كان يعيش هناك منذ زمن بعيد. وعندما قدم الناسك، أطلق القنطور صيحةً رهيبة، وانتحب وأخذ ينوح، ثم اختفى مسرعاً.

الثاني: كلا، لقد كان أحادي القرن(٣)، وعندما لمح الناسك ركع على ركبتيه وعبده. نعم، لقد رآه الناس يعبده.

الأول: لقد تحدثتُ إلى أناسٍ شهدوا ذلك..

* * *

الثاني: يقول البعض بأنه كان حطّاباً، وكان يعمل لقاء أجرٍ. ولكن قد لا يكون ذلك صحيحاً.

* * *

ميرينا: إذاً ما تعبدون أنتم؟ أتعبدون آلهةً؟ لأن هناك أناساً ليس لديهم آلهة. أولا ترى أولئك الفلاسفة ذوي اللحى الطويلة والعباءات البنيّة لا يعبدون آلهة.إنهم لا يفتئون يتجادلون في شتى الأزقة والطرقات، حتى أن (...) (٤) يسخرون منهم.

الأول: نحن نعبد سبعة آلهة، ولا نذكر أسماءهم؛ فذكر أسمائهم لأمرٌ تخرّ له الجبال. لا يجدر بأحدٍ أن يذكر اسم إلهه.حتى الرهبان الذين يقدّسون الآلهة طوال النهار ويشاطرونهم أكلهم، لا يمكن أن ينادوهم بأسمائهم.

ميرينا:وأين هؤلاء الآلهة الذين تعبدون؟

الأول: نخفيهم في طيّات أرديتنا، ولا نريهم لأحدٍ أبداً، لأننا إن كشفناهم لأحد فقد يتركوننا.

ميرينا: وأين التقيتموهم؟

الأول: لقد وهبنا إياهم مُحنّط الموتى، الذي وجدهم في أحد القبور. وقد قضينا بين أيديهم سبع سنين.

ميرينا: لا تذكر الموتى..إنني أخاف الموت.

الأول: ليس الموت بإله. إنه خادم الآلهة فقط.

★ مجموعة الترجمة–جامعة السلطان قابوس

ميرينا: إنه الإله الوحيد الذي أخافه. هل رأيتم كثيراً من الآلهة؟
الأول: نعم، لقد رأينا الكثير منهم؛ فقد يراهم المرء غالباً في الليل حيث يمرّون بالشخص سريعاً. ولكننا قد رأيناهم مرةً في وضح النهار يمشون في ساحةٍ كبيرة.
ميرينا: مررتُ ذات يومٍ بالسوق فسمعتُ متفلسفاً من أولئك الذين يهوون السفسطة من بلدة (سيليشيا) يقول بأن هناك إله واحد فقط. وقد كان يتبجّح بذلك أمام جمعٍ من الناس.
الرجل الأول: هذا كلامٌ فارغ. لقد رأينا بأم أعيننا الكثير،على الرغم من أننا رجالٌ عاديّون ولسنا ذوي شأنٍ عظيم. أتعلمين، عندما رأيتهم، اختبأتُ بين شجيراتٍ ولم يؤذونني.
ميرينا: أخبرني المزيد عن الناسك ذي الوجه الصبوح. حدّثني عن هذا الناسك الذي لا ينظر إلى النساء. ما قصته؟ كيف يقتات ليومه؟
الرجل الأول: نحن لا نفهم ما تقصدينه.
ميرينا: ماذا يعمل هذا الناسك ذو الوجه الصبوح؟ أيزرع الأرض أم يحصد المحاصيل؟ أيشتغلُ بالزراعة أم يصطاد السمك؟ أم أنه ينسج الكتّان على نول؟ هل يحرث الأرض بالمحراث الخشبي ويسير خلف الثيران؟
الرجل الثاني: لكونه رجلا مبروكا فهو لا يعمل، بل نادرٌ نفسه لخدمة الآلهة.أما نحن فأناس عاديون لا نملك ذلك القدر من الأهمية.في بعض الأحيان تكون الأرض شديدة القساوة مما يجعلنا نكدح طوال النهار تحت الشمس.
ميرينا: هل تطعمه طيور السماء أم تشاطره قطعان ابن آوى غنائمها؟
الرجل الأول:بل نحن نأتيه بالطعام كل مساء. لا نعتقد أن طيور السماء تطعمه.
ميرينا: ولماذا تطعمانه؟ ما العائد الذي تكسبانه من وراء ذلك؟
الرجل الثاني: إنه رجل تقيٌ جدا لقد أهان إلهاً ذات مرة فجعله مهووساً، ونظنه قد أهان القمر.
ميرينا: اذهب وأخبره أن أحداً قادماً من الإسكندرية يرغب في التحدث إليه.
الرجل الأول: لا نجرؤ على ذلك، فهو الآن يتعبّد في خلوته. نحن نلتمس المعذرة لعدم استطاعتنا النزول عند رغبتك..
ميرينا: هل تخشيانه؟
الرجل الأول: نعم،نخشاه.
ميرينا: ولِمَ تخشيانه؟
الرجل الأول: لا ندري.
ميرينا: ما اسمه؟
الرجل الأول: إن الصوت الذي يخاطبه ليلاً في الكهف يناديه باسم« هونوريوس»، وهو الاسم الذي دعاه به ثلاثة مجذومين عند زيارتهم إياه ذات يوم. إننا نعتقد أن اسمه «هونوريوس».
ميرينا: ولِمَ قام المجذومون بزيارته؟
الرجل الأول: أملاً منهم في الشفاء على يده.
ميرينا: وهل عالجهم؟
الرجل الثاني: لا، فهم قد ارتكبوا بعض الخطايا التي هي سبب علّتهم. إن أيديهم ووجوههم أضحت كالملح حتى أن أحدهم- وهو ابن ملك- كان يضع على وجهه قناعاً من الكتّان.
ميرينا: وما الصوت الذي يتحدث إليه ليلاً في الكهف؟
الرجل الأول: لا ندري صوت من هو ولكننا نعتقد أنه صوت إلهه لأننا لم نبصر قطّ أحداً يدخل أو حتى يقترب من الكهف.

* * *

ميرينا: هونوريوس!
هونوريوس(من الداخل): من ينادي هونوريوس؟
ميرينا: تعال يا(هونوريوس).

* * *

يغطي فناء منزلي سقفٌ مكسوٌ بخشب الأرز، تنبعث منه رائحة المر(٥) الزكية.أما أرجل سريري فهي مصنوعةٌ من خشب الأرز، والسجاد المعلق على الجدار أرجواني. سريري يكسوه لونٌ أرجواني، ودرجاته مكسوّة بلونٍ فضي. ذلك السجّاد مزخرفٌ برمّانٍ فضي ،وتلك الدرجات المكسوّة بلون الفضة يغطيها زعفران ومرّ.يعلّق عشاقي أكاليل زهرٍ حول أعمدة منزلي. وفي الليل يأتون مع عازفي الناي وعازفي القيثارة، يتوددون إليّ بتفاحٍ ويكتبون اسمي بالنبيذ على رصيف فنائي. يأتي عشاقي إليّ من أقاصي العالم.ويقدمُ إليّ ملوك الأرض يمنحوني هداياهم. وعندما سمع إمبراطور (بيزنطة) عني، هجر مجلسه المصنوع من الرخام، وأبحر مسرعاً إليّ. لم يسمح لأيٍّ من عبيده أن يُشعل مصباحاً كي لا يعلم أحدٌ بقدومه.وعندما سمع ملك (قبرص) عني بعث إليّ بسفرائه. وجلب لي الأخوان الملكان على (ليبيا) هدايا من الكهرمان. لقد سلبتُ (قيصر) تابعه وصيّرته كصبيٍ يلعب معي.قدم إليّ ذات ليلة على حمّالة شاحباً كزهرة النرجس، وجسده كالعسل. ولقد ذبح ابن الوالي نفسه من أجلي وجلد أمير (سيليشيا) نفسه من أجلي وأمام عبيدي.وفرش لي(هيرابوليس) الملك- الراهب واللص أيضاً سجاداً لأمشي عليه. أذهب أحياناً إلى المدرّج الروماني وأتفرج على المقاتلين، وهم يتصارعون من

تحتي. وذات مرة قُبض على يوناني- وقد كان حبيبي- في الشبكة. لوّحت بيدي إشارةً له بأن يموت، وصفّق المسرح كله لذلك. أمرّ أحياناً بالنادي الرياضي وأتفرج على الشباب يتصارعون أو يتسابقون. أجسامهم تبرق من اثر الزيوت، وجباههم تكللت بأغصان الصفصاف،وبأوراق الآس. يسحقون الرمل بأقدامهم عندما يتصارعون، ويتطاير خلفهم الرمل كسحابةٍ صغيرة.والذي أبتسم له يترك أقرانه ويتبعني إلى منزلي.

وفي أحيانٍ أخرى أذهب إلى الميناء وأتفرج على التجار وهم يفرغون شحنات مراكبهم، حيث يجلب القادمون من (صور) أرديةً حريرية وأقراطا زمردية.أما القادمون من (ماسيليا) فيجلبون معهم أرديةً من صوفٍ خفيف، وأقراطاً نحاسية. وعندما يروني قادمةً يهبّون على أقدامهم فوق مقدمة المركب ويصيحون بأعلى صوت في نداءٍ لي، ولكني لا أجيبهم.

أذهب إلى الحانات التي يجتمع فيها البحّارة ويشربون النبيذ الأسود، ويلعبون النرد، فأجلس معهم. لقد استعبدتُ الأمير، وجعلتُ عبده الصوريّ سيداً لي. لقد ألبسته خاتماً في إصبعه وأحضرته إلى منزلي. إن لديّ أشياء رائعة الجمال في منزلي.انظر إلى شعرك يغطيه غبار الصحراء، وقدميك قد مزّقتهما الأشواك،وجسدك قد لوّحته الشمس. تعال معي يا (هونوريوس)..تعال وسوف ألبسك حريراً. سأطيّب جسدك بالمرّ، وأغسل شعرك بالناردين(٦). سألبسك ياقوتاً أزرق، وأغرق فمك بالعسل. إن الحب...

هونوريوس: ليس هناك من حبٍ غير الحب الإلهي.

ميرينا: من هو ذا الذي حبه أعظم من حب الفانين من البشر؟

هونوريوس: هو ذاك الذي ترينه على الصليب يا ميرينا. إنه (ابن الرب) الذي وُلد من أمٍ عذراء وقدّم له العطايا ثلاثة حكماء- ممن كانوا ملوكا. واستيقظ الرعاة القاطنون في أطراف الهضاب على نوره العظيم. أخبر الكهنة بقدومه، كما حدّثت عنه الرياض الموحيات(٧). وأبلغ عنه سيدنا داود وباقي الأنبياء. في الواقع إن الحب الإلهي يضاهي أي حبٍ من نوعٍ آخر، فلا مجال لمقارنته بأنواع الحب الأخرى. إن الجسد لحقيرٌ يا (ميرينا)، فالرب سيبعثكِ بجسدٍ جديد بديل لا يبلى، وستسكنين في قصور الرب وسترينه. إنه ذاك الذي يكسو الصوف رأسه(٨).

ميرينا: الجمال.

هونوريوس: إن الجمال الروحي يزداد ويشتد حتى يتمكن من رؤية الرب، لذا توبي يا ميرينا توبةً نصوحة، فإن ذلك اللص الذي صُلب بجانبه قد سكن الجنان بمشيئة الرب. (يخرج)

ميرينا: يا لغرابة الأسلوب الذي حدثني به، وبأي استخفاف كان يحدّق بي. عجباً لغرابة أسلوبه في الحديث معي.

هونوريوس: (ميرينا)، لقد انجلت الغشاوة من أمام عيني فأصبحتُ أرى بوضوح ما كان محجوباً عني. خذيني إلى الإسكندرية واتركيني أتذوّق طعم الخطايا السبع(٩).

ميرينا: لا تهزأ بي يا (هونوريوس)، ولا تحدّثني بهذا اللحن المرير، فإني نادمة على كل ما اقترفته من ذنوب، وسأبحث عن كهفٍ في هذه الصحراء لأعتكف فيه سعياً وراء تطهير روحي حتى تصبح جديرة برؤية الرب.

هونوريوس: الشمس تغرب- يا (ميرينا).هيا بنا إلى الإسكندرية.

ميرينا: لن أذهب إلى الإسكندرية.

هونوريوس: وداعاً (ميرينا).

ميرينا: وداعاً هونوريوس..لا، لا، لا تذهب!

أيها الرب، هذا الرجل قد أرشدني إلى طريق الهداية. لقد أخبرني بالمصير الذي ستؤول إليه الأرض بمن عليها، وحدّثني أيضاً عن معجزة ميلادك ومعجزة موتك. إلهي، لقد دلني هذا الرجل عليك.

هونوريوس: إنكِ تتحدثين كطفلة. أنتِ غير مدركةٍ لما تقولين. أرخي يديكِ وكفّي عن تضرّعك .لماذا أتيتِ إلى هذا الوادي وأنتِ بهذا الجمال؟

ميرينا: ربك الذي تعبده ساقني إلى هنا لأتوب عن جوري ولأعرف حقيقةً أنه الرب.

هونوريوس: ولماذا كنتِ تحاولين إغوائي بحديثك؟

ميرينا: حتى ترى الخطايا في ثوبها المزخرف، وتنظر إلى الموت في دثاره الملطخ بالعار.

الهوامش

١ - أدونيس هو إله الجمال عند اليونانيين، والذي أحبته (أفروديت) إلهة الحب، وكانت فتيات اليونان يصيحون باسمه نداءً وحباً في جماله.
٢ - كائن خرافي نصفه رجل ونصفه فرس.
٣ - حيوان خرافي له جسم فرس وذيل أسد وقرن وحيد في وسط الجبهة.
٤ - محذوف من الأصل.
٥ - المرّ مادة تستخرج من النبات لها رائحة زكية.
٦ - الناردين مرهم عطري طيّب الرائحة.
٧ - مفردها موَحى وهو المكان الذي كان يؤول إليه قدماء اليونان للسؤال عن المستقبل فتجيبهم الآلهة هناك.
٨ - يشبّه المسيحيون سيدنا عيسى عليه السلام بالحمل، وذلك لوداعته ومعنى البراءة المتجسد فيه.
٩ - الخطايا السبع الموبقات عند المسيحيين هي: الكِبر، والحسد، والغضب الشديد، والمجون، واشتهاء ما للغير، والشَرَه، والكسل.

الــــزرّ

قصة: ريتشارد ماتيسون

ترجمة: هلال بن خلفان المعمري★

كان الطرد يقبع على عتبة الباب الأمامي للشقة،وكان عبارة عن علبةٍ مكعبة الشكل ومختومةٍ بشريط لاصق، وكان اسمهما وعنوانهما مكتوبا عليها بخط اليد:«السيد والسيدة (آرثر لويس)،٢١٧اي الشارع السابع والثلاثون، نيويورك١٠٠١٦» حملت (نورما) العلبة، ودلفت إلى داخل الشقة مغلقة الباب وراءها فيما كان المساء يسدل أستاره.

وبعد أن وضعت قطع اللحم على المشواة، قعدت لتفتح الطرد، فوجدت داخل العلبة زراً له قاعدة عبارة عن صندوق خشبي صغير الحجم، وكان الزر مغطىً بقبةٍ زجاجية حاولت (نورما) نزعها ولكن بلا فائدة؛ فقد كانت محكمة الإغلاق. قامت بعدئذ بقلب الزر على جانبه الآخر لتجد ورقة ملصقة به،نزعتها وقرأت التالي«يود السيد (ستيوارد) أن يقوم بزيارة لمنزلكم في الساعة الثامنة مساء».

بعد عدة دقائق عادت إلى المطبخ ثانية لتحضير السَلَطة.

وعند تمام الساعة الثامنة،قُرع جرس الباب فنادت (نورما) من داخل المطبخ قائلة«أنا سأفتح الباب»بينما كان (آرثر) يقرأ شيئا ما في غرفة المعيشة.

فتحت نورما الباب لتجد أمامها رجلا ضئيل الحجم. نزع الرجل قبعته وقال بأدب جم«السيدة لويس؟»

– «نعم!»

– «أنا السيد(ستيوارد»)

– «آه..نعم» قالتها وهي تكبت ابتسامة كادت تتشكل على محياها. أيقنت الآن أن الأمر برمته حملة إعلانية.

– «هل بإمكاني الدخول؟»

– «في الواقع إني مشغولة جدا» ثم أردفت: «ولكني سأحضر لك بضاعتك»، وكانت تهم بالرجوع إلى داخل الشقة.

– «ولكن،ألا تودين معرفة ماهيتها؟»

قالها بنبرة تحمل شيئا من الإلحاح مما حدا بها إلى العودة وإجابته«لا.. لا أعتقد ذلك!»

– «ولكنه شيء قيم جدا»

– تحدته قائلة: «نقديا؟»

أومأ السيد (ستيوارد) مؤكدا «نقديا!»

لم يرق أسلوبه (لنورما) فبدت عليها علامات الغضب وهي تسأله «ما الذي تحاول بيعه؟»

– «إني لا أحاول بيع أي شيء»

خرج(آرثر) من غرفة المعيشة على صوت الجدال الدائر قائلا: «ما الأمر؟»

فبادره السيد (ستيوارد) بالتعريف بنفسه، وسبب زيارته.

فرد (آرثر) قائلا«آه.. ذلك ال...» وهو يشير إلى غرفة المعيشة«وما هي تلك الأداة على كل حال؟»

«حسنا.. لن آخذ وقتا طويلا لو سمحتما لي بالدخول؟» رد عليه السيد (ستيوارد).

– «إذا كنت تحاول بيع شيء ما..»

– «لا،لا لست كذلك» قاطعه وهو يهز رأسه نفيا.

نظر (آرثر) إلى زوجته التي قالت«الأمر عائد لك!» فتردد ثم أشار بالموافقة.

دخل الجميع إلى غرفة المعيشة، وقعد السيد (ستيوارد) على الأريكة التي اعتادت (نورما) أن تقعد عليها، ثم أدخل يده في أحد جيوب معطفه الداخلية وأخرج مظروفا صغيرا مشمعا وقال «في داخل هذا المظروف يوجد مفتاح لتلك القبة الزجاجية التي تغطي الزر» ثم وضع المظروف على الطاولة الجانبية وأردف قائلا «والزر مرتبط بمكتبنا مباشرة».

– «وما الغرض من كل هذا؟» قال (آرثر) متسائلاً.

– «إذا ضغطت على الزر، فانه في مكان ما من العالم، شخص ما لا تعرفانه سوف يموت، وفي المقابل سوف تحصلان على مبلغ ٥٠ ألف دولار».

ظلت (نورما) تحدق في الرجل ضئيل الحجم، الذي كان يبتسم كونه أنهى للتو ما جاء من أجله.

فيما بادره (آرثر) بسؤال «ما هذا الذي تتفوه به؟»

بدا السيد (ستيوارد) مستغربا من السؤال«ولكنني شرحت الأمر لكما للتو!»

– «هل هذه دعابة سمجة أم ماذا؟»

– «بالتأكيد لا، هذا العرض حقيقي تماما».

– «ولكن ما تقوله لا يصدقه عقل،هل تتوقع منا أن نصدق..»

لم تنتظر (نورما) زوجها لكي ينهي كلامه فسألت السيد (ستيوارد) : «من الذين تمثلهم؟»

بدا السيد (ستيوارد) محرجا وهو يقول: «يؤسفني القول أنه ليس بوسعي أن أخبركما بذلك، ولكني أؤكد لكما أنها منظمة

★ مجموعة الترجمة–جامعة السلطان قابوس

عالمية الانتشار».
قال (آرثر) وهو يهم بالوقوف : «حسنا.. أظن أن وقت الزيارة قد انتهى»
نهض السيد (ستيوارد) وأجاب :«بالطبع، أنا مغادر».
– «ولا تنسى أن تحمل ذلك الزر معك»
– «هل أنت متأكد أنك لن تأخذ فرصة للتفكير في الموضوع لمدة يوم على الأقل؟»
أخذ (آرثر) الزر والمظروف ووضعهما بين يدي السيد (ستيوارد)، ثم مشى تجاه باب الشقة وقام بفتحه.
– «على كل حال، سأترك لكما بطاقتي» قال السيد (ستيوارد) وهو يضع البطاقة على طاولة محاذية للباب.
وحالما غادر السيد (ستيوارد)، قام (آرثر) بشق البطاقة إلى شطرين ورماهما فوق الطاولة.
قالت (نورما) التي كانت ما تزال على الأريكة :«ما كان هذا في رأيك؟»
فأجابها «لا آبه لمعرفة ماهية الأمر!»
كانت تحاول الابتسام في وجهه وهي تسأل «ألا يتملكك أي فضول لمعرفة الأمر؟»
هز رأسه نفيا«لا!»
ثم عاد لمواصلة قراءة الكتاب الذي كان يقرأه، وعادت (نورما) إلى المطبخ لتكمل غسيل الأطباق.
انطلقت (نورما) سائلة : «ما بالك لا تتحدث عن الأمر؟»
لم يجب (آرثر) الذي كان يغسل أسنانه، ولكنه حول ناظريه تجاه انعكاس صورتها في المرآة أمامه.
فواصلت : «ألم يثر الأمر اهتمامك؟»
فقال: «أبداً، بل إنه استفزني!»
– «أعرف ذلك، ولكن..»وكانت تلف معقصة في شعرها «ألا يثير اهتمامك في نفس الوقت؟»
– «أنت تظن أن الأمر دعابة سمجة؟»سألته فيما كانا يدلفان إلى غرفة النوم.
– «إذا كانت كذلك فعلا، فانها واحدة من النوع الرديء»
قعدت (نورما) على السرير، ونزعت حذاءها ثم قالت :«من الممكن أن يكون بحثا نفسانيا!»
أجاب (آرثر) بلا مبالاة:«محتمل».
–أو أن مليونيراً غريب الأطوار يقوم بكل هذا!»
– «جائز».
– «ألا تود أن تعرف؟»
هز (آرثر) رأسه نفياً.
– «ولم لا؟» قالت هي.
فرد بحزم: «لأنه غير أخلاقي بالمرة».
انسلت (نورما) تحت غطاء السرير وهي تقول: «حسنا، ولكني ما زلت أظنه مثيرا للاهتمام».
أطفأ (آرثر) المصباح وقبّل زوجته متمنيا لها ليلة سعيدة. ردت عليه بالمثل، وأغمضت عينيها فيما كانت صورة الخمسين ألف دولار عالقة في مخيلتها.
في الصباح التالي، وبينما كانت تغادر الشقة، انتبهت (نورما) لشطري البطاقة المرميين على الطاولة، التقطت الشطرين دونما أدنى تفكير ووضعتهما في حقيبة يدها،ثم أغلقت باب الشقة ولحقت بزوجها في المصعد.
بينما كانت تأخذ استراحة لشرب القهوة أثناء عملها، أخرجت (نورما) الشطرين من حقيبة يدها وأعادت وضعهما جنبا إلى جنب، لم تجد على البطاقة سوى اسم السيد (ستيوارد) ورقم هاتفه.
وعند استراحة الغداء.. أخرجت الشطرين مجددا، لكنها قامت هذه المرة بلصقهما معا.
أمسكت سماعة الهاتف وأدارت الأرقام،ثم قالت لنفسها..«ما الذي أفعله؟»، وأوشكت أن تضع السماعة، ولكنها تراجعت في اللحظة الأخيرة، واستعدت للتحدث ثم قالت: «السيدة لويس تتحدث»
– «أهلا سيدة لويس» أجاب السيد (ستيوارد) بترحاب.
– «في الواقع يتملكني الفضول حيال الأمر».
قال السيد (ستيوارد) : «هذا شيء طبيعي».
قالت: «ولكن هذا لا يعني أني أصدق كلمة مما قلته بالأمس!»
أجاب: «كل ما قلته كان صحيحاً تمام الصحة».
– «حسناً.. على أية حال..». بلعت ريقها ثم قالت: «عندما قلت أن شخصاً ما في العالم سوف يموت..ماذا كنت تقصد؟»
– «قصدت ما قلته بالضبط..كل ما يمكننا ضمانه أنك لا تعرفين هذا الشخص، وكذلك أنك لن تشاهدي موته».
– «مقابل ٥٠ ألف دولار؟»
– «هذا صحيح».
أجابت بسخرية واضحة :«هذا جنون!»
فأجاب : «ولكن العرض هكذا، هل تودين أن أرجع لك الزر؟»
فردت محتدة : «بالطبع لا!» ثم أغلقت الخط.
عند عودتها من العمل، وأثناء مغادرتها المصعد تجاه باب الشقة رأت (نورما) العلبة مجدداً أمام الباب. كانت ترمق العلبة بعصبية وهي تفتح الباب وتقول في نفسها: «حسنا..لن آخذ هذا الشيء إلى الداخل»،ثم دلفت إلى داخل الشقة.. وبدأت تحضير العشاء.

لم يمض وقت طويل حتى عادت مرة أخرى لتفتح الباب وتأخذ العلبة وتدخلها إلى داخل المطبخ، حيث تركتها فوق الطاولة.

أمضت بعضاً من الوقت في غرفة المعيشة، ثم عادت إلى داخل المطبخ مرة أخرى لكي تقلب شرائح اللحم على المشواة.

ثم عادت مجددا إلى العلبة، ووضعتها في درج سفلي لكي ترميها في القمامة صباح الغد.

على العشاء.. انطلقت قائلة: «ربما يكون مليونيراً غريب الأطوار يلعب لعبة ما مع الناس!»

رمقها (آرثر) بنظرة استغراب قائلا :«لا أستطيع فهمك!»

بينما واصلت هي حديثها قائلة: «ولكن ماذا يعني كل هذا؟»

أجابها (آرثر) بشيء من الحدة: «دعينا من هذا الأمر الآن».

واصلت (نورما) تناول عشائها في صمت، ولكنها فجأة وضعت ما في يديها وسألت سؤالا آخر «وماذا إذا كان العرض حقيقيا؟».

حدق (آرثر) فيها وهو يكرر ما قالته:«وماذا إذا كان العرض حقيقيا!».

ثم أردف قائلا وعلامات الارتياب بادية على وجهه: «حسناً..حسناً.. فلنفترض أن العرض حقيقي، ما الذي تنوين فعله؟ تأتين بالزر وتضغطين عليه، لتقتلي شخصا ما؟»

بدت (نورما) مرتاعة :«أقتل!!»

– «و ماذا تسمينه إذا؟»

أجابت: «ولكن، إذا كنت لا تعرف هذا الشخص أصلاً؟»

صُدم (آرثر) من ردّها وقال: «أتقصدين ما سمعتك للتو تقولينه؟»

«ماذا لو كان هذا الشخص قرويا صينيا عجوزا على بعد عشرات الآلاف من الأميال عنا، أو كان شخصا ما مريضا في (الكونجو) مثلا؟» قالت (نورما).

رد (آرثر) في المقابل:«وماذا لو كان طفلاً في (بنسلفانيا)، أو طفلةً جميلةً في المبنى المجاور؟ انك لم تصيبي لب الموضوع، المسألة هنا ليست مسألة من ستقتلين، ففي كل الأحوال.. يظل الأمر جريمة قتل.»

قاطعته (نورما) قائلة: «المسألة هي.. أنك في حال لم تلتق هذا الشخص في حياتك، ولن تلتقيه أبدا، وأنك لن تعرف حتى بخبر وفاته.. فهل ستظل مصراً على عدم الضغط على الزر ؟»

نظر (آرثر) إليها في ارتياع وهو يقول:«هل تعنين أنك.. قد تفعلين؟؟»

– «ولكنها خمسون ألف دولار يا (آرثر)!»

– «وما دخل المبلغ.....».

– قاطعته قائلة: «خمسون ألف دولار تعني.. فرصة للذهاب في تلك الرحلة التي طالما تكلمنا عنها إلى أوروبا».

– «لا..لا يا (نورما»).

– «تعني أيضاً أنه بإمكاننا شراء ذلك المنزل الريفي على الجزيرة الذي طالما حلمنا به».

–«كفى».

فهزت كتفيها قائلة: «حسناً.. حسناً.. هوّن عليك، لم أنت مستاء لهذا الحد، انه لا يعدو كونه حديثا».

وبعد أن أنهى (آرثر) عشاءه هم بالمغادرة إلى غرفة النوم، ولكنه قبل أن يترك الطاولة.

خاطب (نورما) قائلا: «أرجوك أن لا تفتحي هذا الموضوع ثانية!»

فأبدت موافقتها: «حسنا..ولم لا».

في الصباح التالي، استيقظت (نورما) من نومها أبكر من المعتاد، وقامت بتحضير الفطائر والبيض وبعض اللحم لفطور زوجها.

بدت علامات الدهشة على وجه (آرثر) حينما وجد ما أعدته زوجته، فقال متسائلاً : «وما المناسبة؟»

انزعجت (نورما) من سؤاله فردت عليه بسؤال: «وهل يحتاج الأمر إلى مناسبة.. لكي أفعل شيئا ما لزوجي العزيز؟»

قال (آرثر) :«رائع..حسنا فعلت!»

وأعادت ملء فنجانه ثم قالت :«أردت فقط أن أؤكد لك أني لست..»

– «لست ماذا؟»

– «لست أنانية!»

– «وهل قلت أنك أنانية؟»

– «لا.. ولكن..» ثم بدت وكأنها تبحث عن الكلمات المناسبة«الليلة الماضية..»

لم ينبس (آرثر) ببنت شفه منتظراً أن تكمل ما بدأته.

فأكملت حديثها قائلة «حسنا.. كل ذلك الحديث عن الزر.. أظن أنك.. أنك أسأت فهمي.. أظن أنك شعرت..» وعادت مرة أخرى تبحث عما يناسب الموقف من كلمات :«شعرتَ أنني كنت فقط أفكر في نفسي».

بدا (آرثر) مستغرباً ولكنه لم يتحدث.

– «في الواقع..لم أكن كذلك»

–«نورما..» قالها وكأنما يبدي تفهما لموقفها.

فقالت: «لم أكن أنانية حين تحدثت عن الرحلة إلى أوروبا أو عن المنزل الريفي على الجزيرة».

– «ولمَ تشغلين بالك بهذا الأمر كثيراً؟»
– «لستُ أشغل بالي» ثم تنهدت وأكملت قائلة :«ببساطة.. إني أحاول أن أشرح لك..»
– «تشرحين ماذا؟»
فاسترسلت في الحديث: «أنني أود أن نذهب كلانا إلى أوروبا، أود أن نحصل كلانا على المنزل الريفي على الجزيرة، أن نسكن كلانا في شقة أفضل،أن نمتلك أثاثا أفضل، أن نلبس ملابس أفضل، أن نشتري سيارة، أود أن نتمكن أخيراً من إنجاب طفلنا الأول.. من أجل كل هذا!»
– «سنفعل يا (نورما)،سنفعل»
– «ولكن متى؟»
بدا (آرثر) كأنما تراجع قليلا عن موقفه«هل.. تقولين أنك..»
فقالت: «أنا أقول أنه من المحتمل أن يكون الأمر كله عبارة عن مشروع بحثي» وتوقفت لبرهة ثم واصلت: «انهم يريدون أن يعرفوا ماذا سيفعل أناس عاديون في حالات كهذه؟ إنهم يقولون أن شخصاً ما سوف يموت لكي يتمكنوا من دراسة ردة الفعل، هل سيكون هناك إحساس بالذنب.. بالاضطراب.. أو ما شابه. لا أظنك تصدق بأنهم بالفعل سيقتلون شخصا ما.. أليس كذلك؟»
لم يرد (آرثر)، ولكنها لاحظت ارتعاشاً في يديه، وبعد لحظات قام من مقعده وغادر إلى العمل.
ظلت (نورما) على الطاولة بعد مغادرة زوجها محدقة في فنجان القهوة الذي لم تكن قد أنهته بعد، ثم انتبهت أنها بذلك ستتأخر عن العمل، لكنها عادت وقالت بلا اكتراث: «وما الفرق؟»
وفيما كانت تجمع أطباق الفطور،التفتت فجأة، ونشفت يديها وأخرجت العلبة من الدرج السفلي الذي كانت قد وضعتها فيه، ثم فتحتها ووضعت الزر على الطاولة. ظلت تحدق في هذا الزر لفترة من الزمن لم تكن بالقصيرة. ثم أخرجت المفتاح من مظروفه، وقامت بفتح القبة الزجاجية التي تغطي الزر، وأمعنت في النظر في الزر ثم قالت لنفسها: «يا للسذاجة.. كل هذا الشجار على زر عديم الأهمية!»
اتجهت بوجهها مبتعدة، ولكنها مدت يدها تجاه الزر وضغطت عليه بقلق واضطراب عظيمين، وهي تقول في نفسها :«لكلينا»، ثم سرت في جسدها قشعريرة من الرعب «هل فعلتها؟ هل..»، ولكن هذه القشعريرة سرعان ما انتهت بعد لحظة. أطلقت (نورما) تنهيدة تدل على أنها تقلل من أهمية ما قد فعلته للتو «ما هذه السخافة..» كانت تقول في نفسها «لم نشغل أنفسنا بشيء لا قيمة له؟»، ثم جمعت الزر وقبته الزجاجية ومفتاحه، وألقت بجميعها في سلة المهملات، ثم أسرعت لتستعد للذهاب للعمل.
رن الهاتف فيما كانت تهم بمغادرة المطبخ، فأسرعت بالتقاط السماعة: «ألو..نعم؟»
–«السيدة لويس؟»
– «نعم.. تفضل»
– «هنا مستشفى لينوكس هيل»
كانت تحس وكأنها في كابوس وهي تستمع إلى المتحدث على الطرف الآخر من الخط وهو يبلغها بالحادث الذي كان قد وقع في محطة القطار صبيحة اليوم، كان زوجها (آرثر) وسط حشد متزاحم من الناس حين سقط من الرصيف أمام قطار مسرع، كانت تعلم أنها في تلك اللحظة كانت تهز رأسها ولكنها لم تستطع إيقاف نفسها من فعل ذلك.
أغلقت سماعة الهاتف وهي لما تفق من هول الصدمة بعد، وفجأة قفزت إلى ذاكرتها قيمة مبلغ التأمين على حياة زوجها، كان المبلغ ٢٥ ألف دولار، مع الحصول على الضعف في حال...
– «لا..لا» قالت بصوت خافت أخذته شدة الصدمة، كانت رجلاها بالكاد تحملانها وهي تمشي تجاه المطبخ.
أحست ببرودة مرعبة تتملكها، بينما كانت تستخرج الزر من سلة المهملات. لم يكن أي مسمار أو برغي ظاهرا للعيان يوضح ما الذي يبقي أجزاء هذا الشيء متماسكة، ثم فجأة، طفقت تحطم الزر على حافة المغسلة بكل ما أوتيت من قوة حتى بدأ ينقسم إلى جزأين، ثم قامت بانتزاع كلا الجزأين حتى انفصلا (حتى أنها لم تلاحظ في ذروة غضبها أنها جرحت أصابعها)، ولكنها،في النهاية، لم تجد أي ترانزيستور داخل صندوق الزر، ولم تجد أسلاكا، ولا صمامات... كان الصندوق فارغا من الداخل!
سمعت الهاتف يرن.. فشهقت فزعا وعادت إلى غرفة المعيشة محاولة جهدها أن لا تسقط.
أتى صوت السيد (ستيوارد) من الطرف الآخر: «السيدة لويس؟»
بادرته بصوت هستيري لم تعرف من أين أتى فقد كان صوتها من الضعف بحيث لا يقوى على إصدار هكذا صراخ: «ولكنك قلت أني لن أعرف الشخص الذي سيموت؟!»
رد السيد (ستيوارد) بهدوء: «سيدتي العزيزة.. وهل تظنين أنك كنت تعرفين زوجك حق المعرفة؟»

لغة لا تحتمل الترجمة

هدى الجهوري★

كانَ يَعْتَمرُ نافذةَ الحُلُمِ ليراقبَها كلَّ صباحٍ ، ليرسلَ إليها قُبلةً منسوجةً من حرارةِ الشمسِ، ليحتسيَ معها قهوةً ساخنةً ، وهو غارقٌ في قراءةِ عينيها المشويتين بالفوضَى ، المتخمتينِ بشهوة التوحدِ الأزلي.

كانت مغريّةً بكل الازدواجيّةِ التي تحومُ حوله وتصيبُهُ بالغثيانِ.

كانت مغريّةً بكل تقلباتها الطقسيّةِ. مغريّةً حتى في تلعثُمها الساذج بكلماتِ الحبِّ الأولى.

وكان كالمسعور في ساعاتِ الانتظار، وقَلْبُهُ يخفق، يخفقُ ، ذات مرَّة مدَّ يده ليصافحها ، فاشتعلتْ يَدُهُ بالحرارةِ ، تراجعَ خُطْوَةً إلى الوراء ، وسقط ، واللغةُ بينهما لا تزالُ مفقودةً .

كان لا يعترفُ من اللغات بلغةِ العيونِ، لذا أصبحَ من أجلِ عينيها عرَّافاً يقرأُ «البختَ» في هُويَّةٍ ملغومةٍ باندساس الفوضى فيها، ينخرطُ في تفاصيل يومِها من خلالِ نبرةِ صوتِها التي تشي بالفرحِ والبكاءِ حينما تصلُ إلى أذنيهِ لزجةً كلعابٍ في طورِ التخلقِ ليصبحَ قبلةً.

كان يتمرسُ القراءةَ بصمتٍ لذيذٍ .

لكنَّ الضياع نَخَرَ جسد الحبِّ الطريِّ ، وأفسدَ ملامحَ هويَّةَ لما تتخلق بَعْدُ في رحمِ اللقاءاتِ الأولى ، وتسكعَ ليعلّقَ مشانق حروفَ اللغةِ التي لا تتحمل الترجمةِ.

كان ممتلئاً بها بحدِ الثمالة، كان يَلْبَس كل اهتماماتها ليشغلها به، كان يعتمر الشرفة ليحتسي معها قهوة الصباح.

كان إحساسَهُ بالهزيمةِ يُوَرثُهُ الشعورَ بالتوّرُمِ في الذاكرةِ المثقوبةِ التي لا مجالَ لأرشَفَةِ أفكارها وأحلامِها، ولا حتى شَخُوصها التي لم يتفاهَمُ مَعَها يوماً إلا بلغةٍ لا تحتملُ الترجمة.

لكنها لم تعدْ تتسلّقُ جَسدهُ بنظراتها التي تلهبهُ، ولم تعدْ تصافحُهُ بحرارةِ الشمس .

ربما هذه المرّة تعطلتَ لغةُ العيون

تستهلكُهُ الفاجعةُ ، يرسل شفرةً متورطةً في دائرة الحصار المنسوجِ حولَهُ لكنها لا تجيبُ .

تبدو لـه كالموتى وهي لا ترسل تأشيرةً جديدةً ليزاحمَ الآخرين من جديد على قلْبها، تغمضُ عينيها كأنهَّا راغبةً عن رؤيته، وربَّما حتى عن قراءته.

يستوعبهُ الحزنُ فيغلفَ ملامحَهُ الصفراءَ ، ليبدو شاحباً وهو يعيدُ تفصيل أبجدياتِ اللغةِ ، ويتحدُ مع تداعياتِ مشروعِ الانتحارِ اللحظي الذي يدفعُهْ كعربونٍ لذاكرةٍ مشوشةٍ يهمُّ بإسكاتِها، فهو يشْغَلُها بالانتحارِ لتنسى الفاجعة،

ذات مرّةٍ استجْدَى الكلماتِ من قواميس الذاكرة ، وتذللَّ لها. رغم أنَّه كانَ لا يراها أكثر من ترفٍ زائد لا حاجة له بها، حمل إليها لغتَهُ الجديدة، وقال لها الكلمةَ التي لطالما أصابتهُ بالخدر ولطالما تورطَ في دائرة القلق وهو يهذي بها، ولطالما اعتاد أن ينشرها في المجلات والجرائد التي تعوّدَ مراسلتَها.

لكنْ هذه الكلمةُ أصبحتِ اليومُ ورماً متضخماً لا يجيدُ ترجمتهُ بلغةِ العيونِ، تلعثَمَ لسانه وترددً وكأنّ الصدأ قد زحفَ عليه فأفقدهُ مرونَتَهُ، إلا أنَّه سرعانَ ما امتصَّ خوفهُ وتردُّدَهُ كدواءٍ مرٍّ.

وهو يستطردُ :

– أحبك

– تحبني ؟!!!

تعلقت علامة الاستفهامِ على وجهها طويلاً ، وبدتْ له وكأنَّهُ يكلمُها للمرَّةِ الأولى، ويراها للمرة الأولى.

تُرى هل فقدت ذاكرة اللغة التي لا تحتملَ الترجمةَ؟!!

كانتِ الفوضَى تنهَشه، وكلّ محاولاته لفضّ بكارةِ الامتلاءِ تبوءُ بالفشلِ وهو آخذ في توالدِ الأسئلةِ العقيمةِ التي تنسجهَا لحظة اللاوعي.

أيعقلْ، أنْ تترهلُ لغتُه لهذهِ الدرجةِ فلا تعود مناسبةً لقياسه؟!!!!

★ قاصة من سلطنة عُمان

السبت[1]

نوفل نيـــوف*

«تربة المعاصي الأمل... وتربة الطاعة المعرفة»
التستري

وعندئذ قلت لنفسي: ان الموت لا يعني الفناء، وادركت ان يوم السبت لم يكن زمنا، كان فناء وصرخت بأعلى صوتي، ولم يسمعني أحد، ارتفع صداع رأسي، ولم اسمع انا أيضا، قلت: ان الموت لا يخيفني الآن. وبصمت استدركت: الآن أم بعد قليل؟ وكان يوم السبت يمر جثة مجرورة تحت هديل المطر. وصرخت بأعلى صوتي، ولم يسمعني الآخرون. وضغطت بكفي على الصدغين لأهدئ الصداع، ولم أسمع شيئا وكانت ميرا بعيدة. كانت ميتة، تفكر بي وتتألم، وكنت ميتا أفكر بها وأتألم. ونظرت الى السماء المثقوب بأضواء العمارة المقابلة، وكان هديل المطر يردد أغنيته الرتيبة: الموت لا يعني الفناء. وكنت أصرخ وأفرد جناحي واطير عاليا، فوق المطر، فوق الاضواء، وفوق السبت القتيل، ثم انحدر ناسيا صداعي، وأتيقن ان السبت لم يكن زمنا كان فناء، خواء، لا شيء، وميرا تسير لا اراها، تشعل شموع صدرها وتمارس لعبة تجريح القلب باللوعة والخيالات والاوهام. وامشي وراءها مستضيئا بشموعها، متجرعا جروحها من بعيد. لا أعبأ بالصداع واسير. الشاة المذبوحة لا يؤثر فيها السلخ. وادرك جيدا ان الموت لا يؤلمني ولا اخاف.

وكدت اختنق بالوحدة، أشعر أنني بحاجة لأفيض بالدموع، دموع التنفيس عن هذا الاختناق، دموع الحرية التي تملأ صدري، إذ افكر بسعادتي الأليمة! سعادتي بأنني وحيد، استطيع أن أهدر هذه الساعات، هذا العمر، صامتا، صافيا، متفجرا في الاعماق.

وتلدغني الشكوك، فاتصور ان سمية كرهت حبي القوي لها فاهملتني. ولم يكن هاجرها لي ناجما عن غيرتي التي عذبتها طويلا، فتخلت عني وتزوجت ابراهيم. ولكن سمية لا تهمني، ولم أفكر فيها منذ جعلتها تنتظرني ساعتين في مقهى «النافورة» وحيدة، وأنا أمنيها عبر الهاتف بانني مرغم على التأخر، وسأصل بعد قليل، ولم اصل أبدا.

ولا فرق أخيرا بين الموت والفناء، هو السبت، ولا وجود له، فقد مر باردا، شامتا، خبيثا، وانا طريح الصداع.

وميرا لن تعود. وسيموت الأحد والاثنين.. وأيام كثيرة. لا يهمني العمر، ويقرع الباب، ويرن جرس الهاتف بقسوة مزعجة، وانا مسافر في الصداع والمطر كف عن نقر النافذة، وميرا لا تسمعني، تعصر ألمها وتبحث عن الشمس. كم كانت تتأبط ذراعي وتجبرني على السير معها في النهار غير عابئة بأحد او بشيء. كانت تعجبني. ولا استطيع ان أجزم بأنني كنت أحبها. شعور مضن يتأرجح على الخيط الفاصل بين الاعجاب والحب. ولكن ما من امرأة اسعدتني واطلقت جناحي مثل ميرا. وكنت في الطائرة مسافرا من بيروت، وامامي تمر سمية وميرا، يتقاطع طريقهما فتتنحى إحداهما للأخرى في ممر الطائرة الضيق. وتكرران ذلك بصمت، بريبة، بابتسامة غامضة... وافتح عيني كل مرة، فأنشد، أو اسمع، او اقرأ على جدار بعيد:

ما لجرح بميت إيلام

ولكنه السبت، وانا على قمة التاسعة مساء، والصداع كأس من نبيذ معتق فاسد، اتجرعه كما بعد سكر شديد. فراغ بين الجمعة والاحد، يطيب لي أن أقيم له قداسا. وأنا لا شيء، تحلق بي الطائرة فوق تضاريس مديدة من جبال وسلاسل رملية جرداء، أسأل جارتي في المقعد: في أي سماء نحن؟ تتراجع قليلا في جلستها، واعرف اننا في أجواء ايران. وسمية لم تلد

* قاص من سوريا يقيم موسكو

لابراهيم إلا البنات. وكان عذابها يزداد، وحسرته تتقد تحت رماد ثقيل، فمن سيرث ما وراءه من أرزاق؟ وأنا لم أتزوج، وميرا بعيدة، ومر السبت قتيلا، فناء، خواء، وقلت في نفسي: لو ان الطائرة تهبط بنا في طهران لالتقيت بسمية حتما، وبمحض المصادفة بالتأكيد. وناداني صوت، ثم اعاد النداء حتى تأكدت انني المقصود، فما أجبت، وما رأيت احدا يقترب مني او يقتحم الباب. ومن النافذة تراءت عباءة بيضاء تخلف وراءها خيط دخان طويلا في السماء. وترامى الى سمعي جرس هاتف البيت، فتركته يرن بإزعاج، وراودتني أفكار وخيالات. وألحت علي رغبة بأن اتناول القرآن، فلم أجد في الحقيبة إلا «آلام» و«ما ليس شيئا» و«سرير الغريبة» و«البوسطجي» و«صحراء التتار». اختلطت العباءة بخيط الدخان بنسمة عطر «جادور» وأنا مسترخ في جلستي، فغفوت.

ولم افلح في اقناع المحقق بأنني لم اكن عضوا في التنظيم، فصفعني ومسح الدم العالق على كفه بقميصي الابيض. وظلت المسافة تتسع بين الالهي والبشري في الانسان حتى انتصرت البهيمة.. وكان ما لم يكن، ولم يكن شيئا. وطارت العصافير، وبقيت الريح تصفر في وهاد الروح. وكانوا حفاة، تنزف أقدامهم على حجارة الطريق، مخلفة بقعا حمراء تتمدد وتجف. ثم تختفي الحجارة وأسمع صريرها وهي تتدحرج على السفح مع ماء يجرفني، ويداي الواهنتان تتشبثان بأعواد تتقصف وتجرحني، وأنجو معانقا جذع سنديانة عظيمة سامقة، دونها هوة بلا قرار.

والروابي تطير الى الوراء. ويوسف العظمة الى جانبي ببزته العسكرية ونياشينه، اترقب كيف سيودع طفلته الوحيدة قبيل رحيله الى ميسلون.

وترفرف أشلاء السبت على حبل الغسيل الذي ما فتئت أمي ترممه كلما انقطع. وعلى جزء منه تقف ميرا، تمسح الدم عن وجه غيلان المصلوب، فيما يهبط المساء خلسة، ناعما وكئيبا على جري عادته الابدية في دمشق.

وظلت المسافة تتسع بين الالهي والبشري حتى انتصرت البهيمة، و... ما لجرح بميت إيلام. وما لضعف الانسان من حدود، ولا لقوة الاوهام من مثيل وإذا انساق المرء مع وهم أركبه الريح مسرعا به الى الموت او الجريمة او الجنون. والحقد يولد بسهولة، ويدفع في جميع الاتجاهات. فلا تغرد الليالي بعد الآن. لا يعود الصباح نافذة للتأمل والانتظار والرحيل الى الله. وهذه الغيوم المتفرقة، المتولدة، المتراكضة، المتداخلة لا تعود قصة عن الحب والصداقة، او قراءة للغيب وبشرى بالجميل في قريب الايام.

وأوهام على جمر أشم رائحتها كالشواء.

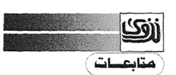
ويختلط السبت بالثلاثاء، والخميس بالابد، والمطر بالأرق، والنوم بالديدان، وقلبي بغدير رقراق ينزف انينا وتأتأة في ضلوع الرخام.

وكل ادار وجهه نحو الشمس الآخذة بالانطفاء في مهرجان الشفق. ولم يسعفني شيء ولم يغادرني احد. فقد كنت وحيدا كما في الرحم، كما في القبر، كما في الحياة. أدير وجهي الى الله. لا أتلمس جثة السبت، لا انتظر السفينة. لا اغادر الرصيف، ولا ينتهي اغراء الناي. وذؤابات الذكرى تغرقني في رمضاء الأرق، فأتعلق بقشة وينطفئ السبت. انظر تحت قدمي وأتأرجح في دلو يغرف جفاف الصدى من الجب. لا يتيم إلا الروح، ولا فراغ بحجم الضياع، والشمس مرتدة الى الشرق راية على صليب تنز منه رائحة نهار تتصدع اركانه وينحطم... والشمس- لا محالة- مرتدة الى الشرق.

ثم تنهض الوردة وتصدح الريح. وعبثا تتلفت عقارب الساعة حولها بحثا عن سبت تبدد في الطريق من الجمعة الى النور. وصوت المقرئ يرتل: «ذرهم يأكلوا ويتمتعوا ويلههم الأمل فسوف يعلمون».

---

١ - الى الصديق الأديب احمد الخميسي



الخادعة

عندما يحين إصدار هذا العدد (من نزوى) في لحظته الصيفية، هناك مقتربات تشدنا الى النطق باسمه استذكاراً بين ضياع اللبن وتبخر الوقت والانحباس في زجاج الزمن المكيّف.

ها هو الصيف يسقط، كما تسقط الشمس عمودياً، لتذكرنا بهيبتها وجمراتها، وضآلة الأرض وكائناتها أمام هذا البركان الدامع بحرقته على الخدود الطريّة. لم أر أحداً يحلم بصيف، كهذا. ولا حتى ((بحلم ليلة صيف)) ولو كان شكسبير حياً لذاب في شيخوخة الوقت والمكان..

وحلِم بصيف لا يأتي.

* * *

عندما لا تشتغل على فعل إبداعي يعاتبك (الأقربون والابعدون) بأنك ممتلئ بالكسل واللامبالة.

وعندما تشتغل ، يطوقونك بغبطة الخديعة والمكر واقتناص الأخطاء.

* * *

يستطيع الحجر ان يكسر الزجاج بسهولة لكنه أسهل عندما يكوّن الدوائر المائية في بركة آسنة، رغم ذلك يتحطم الزجاج مع احتفاظ الماء بتماسكه المخادع.

شرفات

«شرفات» الملحق الثقافي لجريدة عُمان- العمانية يشكل اضافة إبداعية في حديقة الاشتغال الثقافي- الأدبي على مستوياته المحلية والعربية وتواصله مع الابداع العالمي. هذا الاشتغال عبرت عنه الاعداد الثلاثة والثلاثون من ذلك الملحق المتميز مخبراً ومظهراً.

فعلى مستواه الأبرز، استقطب «شرفات» معظم (ان لم نقل كلهم) الكتّاب والأدباء العمانيين ابداعا «شعراً ونثراً» ومقالة وترجمة ودراسة كما اهتم الملحق بتغطية الفعاليات الثقافية ورصدها والاشهار عنها محلياً. كذلك اهتمت بعض صفحاته بتغطيات لأحداث ثقافية وسينمائية عربية ودولية.

كما يساهم في «شرفات» العديد من الكتّاب العرب.



فاتحا بذلك نافذة للتواصل والانفتاح والتعدد الثقافي في أبعاده وتجلياته العميقة والمؤثرة.

ط.م

حول رفض الذهنية العربية
للحداثـــة الأدبيـــة

فاطمة الشيدي★

إن الحداثة في العالم العربي لم تتجاوز بعد الموجة العاتية من التنظير والجدل التي بدأت مع انكسار ظهر هذا القرن وانتصاف ظله، ولم تغد بعد مذهبا أدبيا واضح الملامح والأعلام.

إن محاولة تأويل علة العداء للاتجاه الحداثي الأدبي بمعناه الفني الذي بدأ يتبلور على استحياء ويزحف إلى الأقلام جبراً ويمتطي صهوة السبق في الكثير من المحافل الأدبية تجر للعديد من التساؤلات مثل : لماذا يرفض الكثير من أدباء ومثقفي ونقاد العالم العربي التعامل المباشر مع هذه الموجة– إذا منعنا عنها بحكم التكلم عن المعارضة صفة الاتجاه – ولم لا يُلاحظ الأديب العربي بالنقد والكتابة والتحليل والاعتراف بين أبناء جلدته إلا إذا أشارت إليه الأيدي الخارجية وعرفته الجماهير عن طريق التهيئة البرانية أو الإعلام المضاد المشوب بالرفض والتشهير غالباً أو بعد أن تذبل ورود توهجه ويبلغ من الكبر عتيا، أو يتوارى في حفرة أخيرة، أو إذا سددت نحوه فوهات البنادق ولمزته حبال المشانق واشتهت غواني الرصاص قلبه.

وما الأدب إن لم يكن تحرير الفكر وبناء الجديد وخلخلة المفاهيم والأنماط القديمة، ورتق الشروخ – ولأم الصدوع بمعول التثاقف والمغايرة والالتحام مع الآخر من كل الجهات ؟.

إن هذه الإشكالات دفعت الأدباء إلى نتيجة واحدة وهي الغربة بشقيها الداخلي والخارجي، فهجرة الأقلام والعقول العربية إلى مواسم الآخر الباردة بضبابيتها، وتسبيحها المبهم، بحثاً عن مساحة للتنفس تحت الماء ونفث ما في الأرواح من وهج وخلق جسر للعبور بينها وبين الآخر.

إن الهجرة الحلم المشتهى والوطن المثال هي محاولة للفكاك من ربقة الغربة الداخلية وشغل الروح بصقيع أكبر وحرقة أشد وجحيم أعمق وجرح أكثر نزفاً وحضوراً.

إن الغربة الداخلية التي يعيشها الأدباء في ثيابهم وأوطانهم وجلودهم وأحلامهم وفراشهم وعظامهم هي ثمرة الحصار الفكري الذي جعل الثقافة ثيمة يتيمة مغيبة في المجتمع العربي، وجعل المجتمع يقف عند حدود الأشياء وحواشيها وهوامشها. وجعل الأديب المبصر الذي نزع العصابة، وقرأ النور بتأنٍ يضطر أن يتشرنق ليستطيع أن يبني جناحيه ليحلق في عمق الكتابة ويبتعد عن لعبة الغميضة التي لا يستطيع أن يكون جزءاً منها، فكل من أمامه قد كمموا أفواههم وأعصبوا أعينهم وبدأوا الدوران في الساقية حتى إذا دنا النعاس ناموا نومة الشهيد في رضاه وإيماناته.

ولكن الأديب الذي جلس يقرأ النجوم والشمس والقمر ويوزع أنوارها في مفاصل روحه وعظامه ويتشبع بها حتى يغدو كوكباً دريا مشعاً يضيء بما حوله ويضيء كل ما يلمسه. كيف يحيا... ؟؟

إن الأدب ليس بمعزل عن ثقافة العالم فهو – كما ينبغي أن يكون – عنصر من عناصر الثقافة العالمية.

ولكن لعل رفض المتلقي العربي عموماً وبعض المشتغلين بالثقافة للحداثة الأدبية مرده تجذر العقل

★ كاتبة من سلطنة عُمان

العربي في ذاكرة اللغة بسطحية السرد وغنائية اللغة والطرح والتناول، وبداهة الروح الطبيعية، مما شكل مساحة مغلقة ضد الجديد ملغمة بالنفي والرفض لكل ما لا يوافق الهوى والقسوة عليه إذا شكّل مساحة خطر على المألوف والمرغوب.

إن ذلك التجذر مستند في أعمق مستوياته إلى تفاصيل الحكاية فأشاع كل التفاصيل في جزئيات الدم العربي واحتكم العقل إلى سلطة الحبكة القائمة على القهر حتى في تقييمهم لذواتهم وانفراج العقدة في النهاية.

إن التشكل المبكر للعقل العربي قائم على بساطة الكتاتيب ومساحات الصحراء الممتدة وألفة الجمل والنخلة، إنه التعامل المباشر الحسي الملموس والائتلاف مع المألوف والعادي باستراتيجيته القائمة على التفاصيل والجزيئات بدون فلسفة القائم وترميز البعيد واستحضار الصورة الذهنية البعيدة، ومعانقة المشهد الأسطوري في حضور مهيب والنقد اللاذع وعدم التسليم بالمطلق وكثافة اللغة واستنطاق الصورة، وهذه هي آليات الأدب الحداثي ومعطياته.

إن الإذعان لماضوية الفكر وقصص التراث (مع الأخذ بعين الاعتبار استحقاق تلك النصوص لكل الاحترام) كمحك مطلق يقاس عليه الأدب والاستناد إلى شرعية اللغة والفكر والبحث عن الحكمة من خلال نهاية الحكاية التي استوطنت الضمير الجمعي كالصراط الذي يفصل الحق عن الباطل وإسباغ صفة الشر الحكائي عن كل من خالف ذلك الضمير الجمعي أو حتى نبشه أو دس لحظة كشف في أعماقه أو جزء من لحمته تحت مجهر الفضائح.

إن الروح والفكر العربي الذي استلذت الحكاية وأنشدت القصيدة على أقدام حوافر الجمال لم تكن لتستلذ اليوم جو الحزن الذي شاع في القصيدة الحديثة (التفعيلة، أو النثر) التي لم تحتكم إلى لغة الحكاية أو خلخال غنائية القصيدة، ولا إلى تلمس الأعمى لكل مفردات الكون ليتسنى له الوصول ولا إلى منبر الخطيب الذي ينوّع في نغماته الصوتية ونبراته اللحنية بحثاً عن التصفيق والإعجاب وإحداث اللحظة الدهشة، ولا إلى قولبة روح النص في إطار القافية والبحر والروي، ولا إلى تراتيبية المعاني المشاعة وكأنها وقد استحدثها البدوي العربي من بيئته المتقاربة تقدست بعده بفعل الاكتشاف وحظر الاكتشاف بعدها، فالمها، والعين والنخلة والظبية و... و...، امرأة وأين كل هذا، هذا في زمانات بكاء المدن وأنين الحوانيت.

إن الروح العربية اليوم ليست هي روح امرئ القيس وأين سيف عنترة وأين فخر وحكمة المتنبي في زمن العواء والرصاص والقنابل الذرية والاحباطات والانكسارات التي خيم في أروقتها ظلام اليأس وسطوة الجلاد وغربة الحق ولوعة الأسى وقيد اللسان المحاصر بألف لا وألف مقص.

وهل نفسية العربي في كل عصوره من الأسى والضبابية والغموض والوجع متماثلة، وهل بحثه عن كوة ضوء أو مساحة حلم كما هو الآن؟ وهل وظيفة الأدب هي ذات الوظيفة من التطريب والإمتاع ونشر الأخبار والهجاء والمدح والرثاء وإكساب ود حبيب أو ملك أو نشر خبر أو إقناع جمهور هي هي كما كانت ؟؟

إن ثورة التغيير قد شملت الخارج بكل متعلقاته من عمران وحيوان ومعيشة، والداخل بكل جوانبه الفكرية والروحية والعقلية فإذا تغير الخارج وانعكس ذلك على الداخل بالضرورة ضجت العقول العربية بالرفض والصراخ وهل الأدب إلا إفراز الداخل.

و.. فهل يسلم الأدب من التغيير حتى يراق على جوانبه الرفض والجدل ؟؟

إن حداثة الأدب التي هي بالضرورة حداثة اللغة ما هي إلا العصا التي قومت ظهر النبات وجعلته أكثر جمالاً وقوة وساعدته على النمو كما ينبغي أن يكون فحداثة الأدب استفزت دلالات اللغة، واستنفرت طاقاتها، الكامنة وبعثت موتاها من الألفاظ والمعاني، بل اجتذبت الأنظار إلى القواميس والمعاجم فسارعت للبحث والتنقيب عن الكثير من المفردات التي كانت معروفة ثم جفت وضمرت وضعفت حتى كادت تموت وعاد البعث الأدبي الجديد لبث الروح في أوصالها والحياة في أرواحها.

إن فترات الضعف التي مرت بها العربية في فترات الضمور والجفاف قد أصابت الكثير من مفرداتها بالغربة على لسان مثقفيها فكيف على لسان النظارة وحين جاءت الحداثة لتقوي بعض ما قد ضعف بحكم التجاهل والبعد...

استُغرب ما قد بعث واستُضعف ما قد كان وهوجمت الحداثة (في شكلها المشرق) بتقويض روح النص وإقصائه عن ذهنية المتلقي العربي وإحداث فجوة بين

الأدب وقارئه وتغريب اللغة، فمن أين بدأت تلك الفجوة وهل الأديب هو المسؤول عنها أم المتلقي بأشكاله الفردية والجمعية، الذاتية والمؤسساتية ؟؟

– إن بعد المتلقي العربي عن الموارد الثقافية واحتكامه إلى النفعية المادية والاجتماعية السطحية، وفصله حاجات الجسد عن حاجات الروح والعقل وإعطاء كل وقته وجهده للجوانب الأولى وإهمال الجوانب الأخرى بالدعاوى والذرائع مثل مادية العصر والحاجات الإنسانية الملحة.

إن ذلك البعد عن جوانب التلقي وآلياته كان السبب وراء النتيجة التي وصلت بالعلائقية الروحية المتأصلة في عمق الذاكرة الإنسانية بين المبدع والمتلقي إلى الانتهاء بقطيعة رحم وانعزال كل في حاجته وشغله.

إن الحاجة إلى حلقة وصل بين الفريقين حتى تعود بالعلاقة الطبيعية بينهما، حيث ينبغي ردم الهوة بين المبدع والمتلقي بمحاولة المتلقي عقد التصالح مع ذاته وروحه وفكره واشباعهما بما يرقيهما والنهل من موارد الجمال والثقافة والوعي وإعمال حواسه لقراءة روحانية النص وتكوين ذاكرة نصية ثرية وغنية ومتنوعة الجوانب، عميقة الاجتراح في الروح والشعور.

– المبدع في محاولات الهروب التحويلي نحو هلامية اللغة وتهويمات الخيال والتسبيح بلغة المبهم الغارق في الإبهام والمتعجرف في تأطير نص جاف بعيداً عن روح الجمال وجاذبية الحرف ونغمات اللغة التي تصدر من بناءات شعرية أدبية رقيقة، عذبة خصبة لذيذة مدهشة نافرة مستنفرة، راقصة طيعة، لينة مرنة دون استحضار وهم الإبداع الشعري والقصصي والنقدي ورص الكلمات والألفاظ في حضور متماهٍ مميَّع للغة والفكر والشعور.

إن حداثة اللغة وإبداع النص يتطلب قراءات واعية وإبداع مستند إلى شاعرية النص وجماله وعذوبته وروعة الكلمة وشفافية الحرف، نص بغض النظر عن قولبته يسري إلى الأعماق كسريان الدم في الشريان حافل بالصور وجمالياتها واللغة وتوصيدها ورهبنتها في انسيابها النهري العذب، وكالأرض في خصوبتها وكالبحر في هيبته.

اللغة التي تراهن على الحضور والثبات في محيط الفوضى الذي يعم المكان وتنتشر رائحتها بين كل الأنحاء والنصوص كصخب أو عصاب أو شيزوفرينيا لغوية عجيبة.

–الدور المؤسسي فهو أيضاً من ضمن أسباب هذه القطيعة لتغييب هذا الدور أو تغيبه:

* فالمؤسسات التربوية والثقافية مسؤولة عن إحداث هذا الخلل لحالة إقصاء الأدب الحديث عن القراءة الأولى للذهنية العربية البكر في هذا الشكل الإبداعي، ففي حين تقصي المؤسسة التربوية ذهنية الطالب الخضراء الغضة عن هذا الجانب وهي المهيأة لتقبل الجديد، وبدون بذر البذور في مساحات العقل الرطب لن يتمكن من قراءة الأدب الحديث وستستمر تلك القطيعة بين المبدع والمتلقي

*و المؤسسة الإعلامية بشقيها المقروء والمسموع والمشاهد لتعميق تلك القطيعة وتوسيع تلك الهوة، وذلك بإقصاء لغة وأعلام ولمسات هذا الأدب عن المتلقي أو النظارة من خلال قنواتها العديدة والتي كان يمكن لها أن تكون وسيلة التعريف والهزة التي تفتح الباب لدخول فضول المعرفة الذي به تبدأ العقول في تفحص هذا الجديد ثم التعامل معه بالأسلوب الذي تفرضه طبيعة الذات، ولكن حالة الإقصاء أو التكتيم أو الوأد الرحمي أو وضع اليد في الأذن من الصواعق حذر الموت سبَّب مشكلة رفض ثيمة التجديد التي هي انعكاس آلي لقيم المغايرة والإبداع « فالناس أعداء لما جهلوا »

– كما أن النغم العصري المتسارع والمستند على مبدأ عصر السرعة وعدم مكوث القارئ عند مرافئ النص بذوقه وأحاسيسه ليقرأ جمال صوره وروعة معانيه – بدون الرغبة البرجماتية في معرفة فكرة النص وخطاباته – لإرساء قيم الجمال وترقية الحس والشعور وإعلاء معاني الروحانيات على النفعية المادية، فقراءة قصيدة كمشاهدة منظر الغروب على شاطئ البحر أو عن جبل شاهق أو سماع أغنية عذبة أو صوت عصفور يزقزق فوق وردة غناء وقراءة لوحة فنية لا يتطلب هدفاً أكثر من المتعة بالجمال والترويح عن الروح وتسريب الجمال إليها وتأسيس المعيار التذوقي الجمالي فيها.

إن رفض الأدب الحديث وعدم تذوقه من قبل بعض المتخصصين والمتذوقين يحتاج الى كسر حاجز الدهشة، وتوطين النص في بيئته وحط رحاله كمقيم لا كضيف في الأفق العربي وتذوق بلاغة هذا الخطاب الأدبي الجديد بكل جماليات اللغة وآفاق الطرح وجديد العرض ومساحات الإبداع اللامتناهية فكراً ولغة ومخيلة..

أناشيد الموت والميلاد

قراءة في شعر عبدالرحمن بوعلي

عبدالقادر الغزالي★

«ما ميّز حداثتنا عن حداثة العصور الأخرى ليس عبادتنا للجديد والمدهش، رغم أهميتهما، وانما حقيقة أنها رفض، نقد للماضي القريب، وقطيعة من الاستمرارية».(١)

اكتافيوباث، أطفال الطين/ ص١٣

تظل الكتابة الشعرية الفعالية الانسانية الأنجع لتأكيد حقّ الانسان في الحياة، ومقاومة كل أصناف المسخ والتشويه. والدين لا محالة هو الغربة والعزلة والتهميش. في هذه الازمنة العصيبة، حصرا، لا بديل عن القصيدة الصدامية غير المهادنة، قصيدة الحياة بامتياز، ففي نفي المألوف والسائد تنتفي، حتما، السلط، ويهدم منطق النهايات، وادعاء الحيازة والزعامات، ولذلك يتجذر الحضور الحق بدرجة التجذر النقدي الفعال في المجتمع والتاريخ.

ورهان العلاقة العضوية بين المقول والمعيش، في هذا المقام، يؤكده تأمل قصائد شعرية مختارة للشاعر عبدالرحمن بوعلي من ثلاث مجاميع شعرية: اثنان منها ما يزالان مخطوطين، هما: ديوان «الطين والكلمات»(٢)، وديوان «رماد المدن»(٣)، اما الديوان الثالث: «الاناشيد والمراثي»، فصدر ضمن منشورات كلية الآداب وجدة.(٤)

هذه المجاميع الشعرية وغيرها من الدواوين المنشورة تؤرخ لمسيرة كتابية عسيرة ومضنية لأنها علامات بارزة شاهدة على حسن الانصات، وتمثل نبض الحياة: الوطنية والقومية والانسانية، في الوقت الذي تراهن فيه على التفرد والاصالة الذاتية بتنويع المداخل الايقاعية والتخييلية، وتجريب ما فتئ يتجدد في كل محاولة بعث وولادة، وما تقتضيه من دهشة ورهبة. قصائد على امتداد سنوات طوال، ومحاولة/ محاولات بحث وتجريب مستمر ومتجدد يكتنه التمزق الوجودي، وصراع الانسان مع الزمن، ويسائل الكينونة وألغاز الحضور، وتوترات المصير الانساني، والخراب والدمار الواقع نتيجة التحولات الكارثية في مسار العلم والتقنية، وأشكال الهيمنة الجديدة: الاقتصادية والسياسية والثقافية على الطريقة التي تلوح بها مختلف أشكال التوحيد والاخضاع بفرض السيطرة والتحكم في مصائر الافراد والجماعات.

١ - ألم الكينونة وانتفاضة الكائن

من رحم الأرض المبللة بدماء الشهداء، ومن صلب المآسي الانسانية يولد أبطال التضحية والفداء، موقعين أروع الملاحم في العصر الحديث، وعلى امتداد التاريخ؛ وكأن قدر هذه الأمة العربية الأبية ان تكون قائدة محاربة، تلملم، في كل مرة، جراحها لتتأهب لحرب ثانية، ومعركة وجود ومغايرة: أمة لا تلين قناتها مهما بلغ العسف والظلم، لذلك لا تكاد تودع شهيدا من شهدائها حتى تتكون في أصلابها وأرحامها أجنة موعودة للشهادة، ما اقسى المأساة، وما أعظم الابطال المنذورين لجلائل الافعال.

مشاهد الدمار والخراب موصولة، حتما بصور التضحية والفداء، فبقدر جسامة الخسارات والسقوط يكبر الحلم، وتُشحذ المهم لمقارعة العدو الصهيوني المتربص بالحياة. هكذا يربض الحزن على الصدور، وتمزق الذات حرقة الألم والفراق:

تجيء الرماح مبللة بالدماء،
وتسقط شارات قتلى الخليل،
فتغدو الاماسي محرمة،
والمراكب هندسة القبور(٥)

الموت يتربص من كل حدب وصوب: من الاعداء والاخوة، ولا ريب ان هذه المواجهة القدرية وجها لوجه او غدرا وغيلة، اصطدام بين ارادتين: ارادة الحياة وارادة الموت. وهنا، تحديدا، تفارق المواجهة ابعادها الواقعية،

★ ناقد واكاديمي من المغرب

كما يظهر من اوزار الحرب، لتأخذ معاني ما فوق واقعية، فيها يمثل الشهيد بطلا من ابطال الاسطورة الانسانية الحديثة في ولوجه ابواب القيامة الاولى والثانية والثالثة..
فلا أعرف السيف ان كان يرسو/ على جرح قتلاي،/ أم كان فيضا من النار،/ أم كان قيدا يسدّ اليه الحساب.(٦)
تهيم الذات المتكلمة في القصيدة في الخليقة تتملى وتناجي، وتستقرئ مظاهر السقوط والانكسار الممتد على ارجاء خريطة الوطن العربي الكبير. والرحلة، بلاشك، مخاطرة في هذه الدروب المعتمة، تتجرع فيها كؤوس الخيبة، وتشهد بمرارة انهيار الآمال العريضة في الوحدة والتحرر والانعتاق من ربقة العبودية الحديثة. هكذا تختفي اشارات الاهتداء في الطريق الواقعية والمتخيلة. فمن عاصمة عربية الى عاصمة عربية تتعمق الجراح وتغور، وتتسع الضيعة، حيث يتناسل الفقر من بيت لبيت، وتجثم الغربة على الصدور ملقية بأثقالها وهمومها على الملامح والسمات:
كم تتبعني هذه الغربة/ كم يخجلني تاريخ مملوء بالفقر.(٧)
الواقع ان الانتقال بين هذه الاوصال المقطوعة يحزّ في النفس المتشبعة بقيم الجمال والمحبة والاخوة. فلا اللغة الجامعة ولا التاريخ المشترك يسوغان هذا القطع والبتر. فما يبقى، إذن، كثير ومهام الشعر، لا محالة، جليلة في مسار الولادة والبعث. وما يتمسك به في هذا الجحيم الأرضي، هو هذا الخيط الرفيع الذي يصل الانسان بالحياة: حلم الانبعاث. التحليق، من هذه الزاوية، في الماضي والمستقبل، شكل من أشكال تأجيج التناقضات وتوليد المخاضات. فالأمل والعلم يظلان يفجران المكنونات ويفاجآن الموجود بحركية التغيير الحتمية:
وقد تظهر سوسنة/ من خلف الأحداق/ توحّد هذا الوطن المقسوم(٨)
ووفق رؤية تشكيل وتوليد شعرية، ترسم ملامح شخصية وطنية وقومية نهجت طريق التضحية والفداء متفردة ببطولاتها، متسامية بقدرتها على تكسير جدار الصمت والخنوع والاختناق والحصار الواقع في اتجاه الأمل والحلم الكبير وبشارة انبلاج النور من الحلكة. شخصية ممعنة في الحسية بانغراسها في الأرض والمجتمع والتاريخ، موغلة في التجريد من خلال سعيها الدؤوب لصعود أبواب الشهادة.
وحسب حركة تماهٍ وتناسخ تنسلُ الذات المخاطبة نبتة صالحة، وقطرات غيث تجود بالخصب والنماء في زمن جدب ويباس، وقحط وبوار لا يجدي فيه الابتهال او الدعاء. لكن رغم وضعية السقوط والانهيار لا تزيد همّة الصمود والتحدي سوى التهابا.
واللافت ان حضور الشخصية كما تكشف عن صفاتها القصيدة قطب تفاعل الضميرين: ضمير المتكلم وضمير المخاطب، توحدهما وتفرقهما تجربة الغياب والفقد تبعا لتنوع مقامات مواجهة الموت:
واحد/ كان في خفقة الريح لما اختفى المترفون،/ وأجّل موت أحبّته الصاعدين إلى طرق/ .... تفتديها السماء(٩)
وبما أن تجربة العزلة والوحدة من أعظم التجارب الانسانية واعنفها وأشدها غموضا وثراء، لا تثمر إلا بالمجازفة وهجران الرضى والطمأنينة، لأنها ورغم كل الدواعي والغايات، تأمل في الكينونة أي في هشاشة الحضور الإنساني على الأرض، وكيف يباعد الموجود الأمثل حقيقته.
الذات في انشطارها، وتحولها، تؤكد انخراطها التاريخي في معركة استنبات القيم السامية، فتنحاز بلا هوادة إلى قضايا الانسان العادلة لتنخرط عبر الكتابة في مسلسل الكفاح الوطني والقومي من اجل الحرية واحقاق المساواة، متواجدة في خندق المحرومين والمقهورين:
قريبا سنجمع ليل الحصى والحجارة/ قريبا سنكنس هذي الحضارة/ قريبا سيرفعنا في المكان البهيّ/ هدير الحجارة(١٠)
وبهذا المعنى فالذات جامعة لرموز التضحية، مالكة قدرا من الفراسة تستشرف بها الدمار والخراب، آملة في مواجهة الزمن وتوقيفه في لحظة جوهرية. ولهذا تجتمع فيها صفات الحسن والجمال والخير والكمال بنفس القدر الذي تتساكن في القصيدة المكونات الغنائية والدرامية لتنتظم من خلالها عناصر الجمال في الكون: (الورد، الياسمين، المطر،...) وعناصر الكمون والخفاء، مجسدة وجودا احتماليا وظهورات بأوجه مختلفة:
واحد/ هو أجمل من وردة/ هو أحلى من الياسمين/ هو اشجى من القطرات التي/ تستريح على نبر هذا اليقين.(١١)
ذلك هو سرّ امتلاك المخاطب- المتكلم خصائص واقعية ومتخيلة في نفس الوقت، فهو جسر العبور والارتقاء والتسامي، في حضرته تتوارى الذوات لان معدنه مغاير، بالضرورة، لما جبل عليه الناس، لكن انتماءه للأرض ضارب في الأعماق، يجتاز المضايق ايمانا باجتثاث الغثاء والزيف، لذلك يتقدم مواكب الشهداء وطلائع المقاومين: صانعي اسطورة العصور: «انتفاضة الحجارة».
وفق هذا التشكل الكتابي التركيبي، تتعقد حبكة قصة الاحتلال البغيض: وصمة العار الموشومة على جبين الانسانية، يوما بعد يوم، بفعل الجرائم الهمجية الصهيونية: لعنة العصر وشيطانه الحديث الذي يعيث في الأرض والعباد فسادا، غارسا انيابه في اجساد بشرية:
وكان الظلام يغطي أيادينا(١٢)
في غفلة أو هدأة تفشى هذا الداء الفتاك في الجسد العربي، ففعل الغدر والخديعة فعلهما في جنح الظلام وقد خلد القوم للنوم.
وتتآزر جميع الحواس من اجل التقاط الدال والمشع والقاتم من تاريخ النكبة من مواقع وزوايا نظر مختلفة تعكس على تباين رؤاها وأبعادها شكلا من أشكال الرجوع الى بداية من البدايات. ولأن تفاصيل المأساة ما تزال مستمرة فالمؤامرة التاريخية التي حاكتها أياد في الخفاء وفي العلن للاجهاز على الحق والحرية والقيم الانسانية النبيلة لم تتوقف الى اليوم وإن تبدلت المواقع واختلفت الوجوه والأقنعة.
البداية هنا، بالتحديد، نقطة مظلمة متنافرة حتما مع نقطة مضيئة تكللها البطولة والشهادة:
لم يكن في البداية شعر يهادن(١٣)
ينطلق الرصد الشعري في قصيدة: «سأسميك مرمر هذا الوطن» من توهجات الفعل الثوري العنيف في نفيه لمواكب الخراب والدمار، ومختلف أنماط المسخ الانساني. تحتفي الذات بشارة الكفاح والنضال، مثبتة أجل المواقف وأعظمها: مواقف الاختبار الوجودي العسير: «الاقبال على الشهادة انتصارا للحياة والانسان». وما مشهد الاستنفار عندما تتعالى أصوات الاحرار من أعالي الجبال والوهاد والسهول والوديان، حيث لم تفل العزائم لا الآلة الجهنمية الاستعمارية، ولا أصوات الخنوع والاستكانة. هكذا تنتقى السلالة الانسانية الحية من

خليط الغثاء. ومن هنا أيضا، يظهر ان الكتابة تتمخض من قلب الجحيم الواقعي، وذلك ما يفسر لنا الرؤيا القيامية التي تستمدّ حركيتها من درامية الوقائع العنيفة لأن النواة تتشكل من رحم المأساة. بهذا الشكل تولد القصيدة شاهدة على عصرها الموبوء. وفي ذروة الانكسار تترعرع هذه الذات المتمردة، متسامية في انبعاثها من الانقاض، بأفعالها الجليلة وتسطيرها صفحات بيضاء من الفداء والتضحية. وبقدر جلائل افعاله يعبر جدار الموت نحو الخلود والحضور الابهى. ومن عجائب الأمور ان ترهب الضحية جلادها وهي في الأصفاد او مواراة التراب. ولم لا وهي دماء العزّة والكرامة تسري في هذا الجسد البهي؟ ففي هذا المقام الاستشهادي، تتلبس اللغة وشاح التمرد والافصاح عن السر المكنون ومخزون الألم، منساقة بعفوية مرّة، لحكي تفاصيل المأساة الانسانية. وما أعزّ النشيد الشعري الحقيقي عند احتدام الصراع في الكتابة والحياة، بعيدا عن الرصد العابر لمجريات الأحداث وحركية الوقائع، او التنطع والتنصل للمعركة الجمعية: معركة النضال والتحرير والانتماء الحضاري:

لم تمر سوى عربات/ حينذاك تكلم فينا الكلام/ ومشى في الهواء السلام.(١٤)

توحيد الضميرين: ضمير المتكلم وضمير المخاطب، علامة دالة على محو الفواصل بين الذات والآخر، فالذات المخاطبة ذات أرضية وسماوية في نفس الوقت: مثال للفداء وصورة من صور الظهور والتجلي، وضحية من ضحايا الرعب والغدر. ومن ثمة تجمع بين الحضور الانساني والملائكي، من خلال الاشارات القدسية، عبور المقامات، والجمع بين الوحدة والتعدد.

ويمكننا ان نتلمس درجة التوحيد بين الضميرين بالمقابلة بين العبارات التالية:

- **أنا البدوي.. الذي يكتري خيمة - هو البلشون الذي في تراب الخطايا.**
- **أنا المنزوي/ في شقوق المرايا - هو المنزوي تحت بحر يعجّ بأغطية من سراب.**
- **أنا التائه المحمول فوق نبال الحبال- هو القلق المحتمي/ بالفجاءة والاندثار**
- **أنا الولد الدائري الذي يرتجي أن تفك الطلاسم - هو المستريح على شجر من حديد.**

المسافة مقلصة لدرجة الصفر بين «الأنا» و«الهو»، الجامع هو الارتباط بالارض: العلاقة المباشرة: شرط وجودي، ومكون من مكونات الشخصية المكافحة التي سطرّت اروع البطولات الانسانية: «انتفاضة الحجارة» المجيدة.

٢ - الصورة والمرآة: يوسف واخوته

تؤكد قصيدة «تحولات يوسف المغربي» حضورها بوصفها سيرة شعرية درامية تعيد كتابة تاريخ الانسان على الأرض مستعيرة من الاسم الشخصي حُمولات لا نهائية من الدلالات والايحاءات، بدءا من الاشعاع الديني «قصة النبي يوسف عليه السلام».. والألوان والأصباغ التاريخية المصهورة في التجربة الذاتية مستلهمة اشراقاتها من مبدأ التحولات بوصفه قطب تبدّل الأحوال والمقامات على النحو الذي تعانيه الذات المتكلمة وهي تغوص في بواطنها، وفيما يُحيط بها من كائنات وأشياء. ولذلك يتشكل البناء النصي التخييلي حسب تمظهرات الرهان الصعب المتمثل في اللقاء بين ما هو غنائي وما هو ملحمي. فولوج عوالم الصراع الأزلي بين الخير والشر مشروع كتابي دعامته مواجهة الزمن لتوليد اللحظة الواصلة بين الماضي والمستقبل. وعلى هذا الاساس، تتولد الصور الصادمة المجسدة للقبح والبشاعة، ضمن اطار كشف آثار الغيرة المدمرة، ونخْر الخديعة والمكر الجسد: فيوسف الشخصية المأمثلة والواقعية وجه من وجوه البراءة والنبوءة والحكمة: والاخوة وجه من وجوه الانانية والغدر والشيطانية.

وهنا تحديدا، تتأسس الحركة المركزية الموجهة التي يتبادل بموجبها قطبا العلاقة التلازمية: الأنا- الاخر الوظائف والادوار في فضاءين متضامين بدورهما، هما: فضاء الكتابة وفضاء الوجود. فالتجربة الشعرية لا تنفصل البتة عن التجربة الحياتية، بل تتناغم كل واحدة مع الاخرى وفق حركات مدّ وجزر عجيبتين. ولذلك لا يفجؤنا التقاطع بين رحلة الذات في الكتابة بشقيها الواقعي والمتخيل والرحلة الفعلية: الانتقال بين أهم العواصم العربية. ففي مثل هذه السياحات الشعرية تتضافر جميع الحواس لترميم فتوق الذاكرة والوجدان. فكما ان العين تلتقط المشعّ والجوهري، فاليد تخط الحركة المولدة، والشم ينتشي بالرائحة السحرية، والسمع يصغي للايقاع الكوني البعيد، والذوق يتلذذ ببهاء اللطائف، والمخيلة تبني العوالم اللامتناهية، وتستشرف الآفاق المستقبلية.

هناك اقتران صارخ بين حكمة المشي وحكمة القول، نستشفه من موطئ الاقدام وتتبع الآثار ورسوم الحروف واستواء العبارات. فالرحلة عبر الجغرافية والتاريخ متصلة، بالضرورة، بولوج عوالم النفس المظلمة، وقراءة صور الهزيمة والانحدار الفردي والجماعي:

في مملكة الوقت/ تأخذني الريح على كتفيها/ وتتوجني/ ملكا يحلم بالكلمات، (١٥)

عمليات الدخول والخروج، كما تتجلى من فعلي: «الأخذ والتتويج» موصولة بالحضور والغياب، والجهر والصمت، والرفض والقبول، والموت والولادة. ومن هذه الزاوية، فالحلكة عصارة مزج المتناقضات، وتوليد ما هو مختلف، وركن الصراع هو مواجهة الزمن، والعبور رديف تجاوز المعطى والقطع مع اللحظة الراهنة، ولا زاد في مثل هذه الرحلة الكتابية سوى الحلم وبلوغ مقام الرؤيا والمشاهدة. والعنيف في انساق التجلي هيمنة صور ومشاهد الدمار والخراب:

(...) فأرى مدنا فارغة/ وأرى صورا/ وقرى ضائعة ولغات، (١٦)

فعلى الرغم من الزحمة والجلبة التي تعجّ بها شوارع ودروب معظم المدن العربية، فإن الذات المتكلمة لا تصطدم سوى بالفراغ، لان الانسان منهوك مقهور، قصمت ظهره الصروف والنوائب، وألقت به في مهاوي الحزن والألم. ولم تقتصر البشاعة على الكائنات فحسب بل شملت الأشياء أيضا، حيث طمست معالم الفن والجمال والحضارة والعمران. وقد امتدت يد الخراب والدمار لتطال القرى وتنسف من جديد الوجود الحيوي بها، وتغتال احلام الطفولة السعيدة وذكرياتها. على هذا النحو، توضع الذات المتكلمة في مواجهة الفراغ والضيعة. وتبعا لذلك تنساق الى الجحيم الارضي والقيامة الاولى: الاحتضار وطقوس الاعداد للدفن. مواكب جنائزية تلك التي تعبر الذات والمكان في ولوجها عالم الخراب والدمار والوقوف على عتبات الموت. والواضح ان الضيعة

الوجودية بقدر ما يرسخها العالم المحيط واشكال تفاعل الذات المتكلمة مع الموجودات، تؤسسها الجدلية الكتابية التي تعتبر تجربة شهادة واستشهاد بامتياز، تتنوع ضمنها اوجه الصراع والمواجهة. كما يتضح من طرائق العيش في/ وباللغة. هناك وعي بضرورة تغيير وظائف اللغة وتحويل دلالات المفردات وتأسيس علاقات جديدة بين اللغة والذات والاشياء. ويمكن تأطير هذا المرمى الكتابي في سياق بلورة لغة ذاتية مفردة تستمدّ قوتها من درجات الانسجام والتنافر، والاقتراب والابتعاد من اللغة «الأم». وهذا يعني ان الذات في القصيدة تتجاوز الثنائية المعهودة بين ما هو شفهي وما هو مكتوب. فاللغات اللا-متناهية تخترق القصيدة بنفس القدر الذي تعبر فيه الجسد. وبين الجسد والقصيدة انمحت الحدود ودكت الحواجز:

وارى كفني/ وعليه تصاوير..../ وعظام ورفاة،/ وأرى لغتي تعبرني لاهبة.(١٧)

تضطرم النار في المواجد فتؤجج الاشتعال والاحتراق من غير ان تثني عن الحاجة الى ازاحة مظاهر البشاعة والاقنعة التي تخفي النكسة والاندحار. في هذه المسارات السرية، تستدرج الذات الآخر: «الانسان المغربي والعربي» ليرى ويشهد خرابه ودماره في مرآة الكتابة والحياة. وما يميز صدامية التشخيص الشعري الحركة الخاطفة نحو مواطن الخلل لاماطة اللثام عن كارثية الاحداث المتلاحقة، رغم ما يبدو من ايهام بمداراة حركات الزمن والاذعان للمشيئة على نحو ما يظهر من افعال الوحدة والعزلة ومحاولات اللجوء والاحتماء من تيارات الدمار الجارفة، والمرجعيات الثبوتية المهيمنة المسهمة في تأبيد التقاليد والافكار والمواقف المتحجرة:

– أأنا المفتون بوقتي/ والمرمي على قارعة لأحبار/ واقبية الماضي؟ (١٨)

في هذه الاجواء، تشتد المعاناة لأن الزمن الحاضر زمن انكسار وخيبات. وقدر الذات عيش اللحظة بما تحبل به من تناقضات. ولا سبيل سوى الغزو، واجتراح بلاغة قول عنيف وصادم يصعد البشاعة والقبح ليصل بهما الى الحدود القصوى، ضمن اطار مرام سامية تتوجها صيغ مجابهة اشكال القهر باصطناع صدام عنيف بين ارادة الموت وارادة الحياة. والظاهر ان التيه والضيعة هما مصيرا رحلة الوجع والألم المستحكم في مسار تجذير الانتماء للأرض والانسان. وفي جميع الاحوال، تعتبر «الفتنة» هي «الرّجة» الحتمية التي تزلزل كيان المقبل على مواجهة الزمن، الواقف امام المشيئة القاهرة والمآل القدري، امعانا في المعاناة الابدية المجسدة في الاسطورة/ الواقع السيزيفية، وتواصل سلاسل المقاومة والتحدي، نفض غبار الماضي وركام الزمن الراهن، املا في انبعاث ما يقوي ارادة البقاء وعشق الحياة، ويمهد لفعل جوهري يؤسس لوجود اسمى، لان: «مستقبلنا هو اسقاط الزمن المتتابع ونفيه في آن. الانسان الحديث يدفع نحو المستقبل بالعنف نفسه الذي كان يدفع به المسيحي نحو الفردوس المفقود».(أ) وما كان لهذا النبع الفيّاض من الاسئلة الوجودية الكبرى ان تتفجر لولا الحفر الرزين في الجغرافيا والتاريخ والانسان، وتلمس بعض تفاصيل الجريمة الاصلية واللعنة الشيطانية:

أأنا الموعود برائحة الجنة/ والموتى؟/ أأنا سيزيف المخبول؟/ أأنا القاتل والمقتول؟(١٩)

كل ما يسحق الذات هو ضد الرغبة والارادة: ابتداء من الولادة وانتهاء بالموت، وتجديدا لولادة جديدة. البعث ضمن اطار الحركة الكونية اللانهائية، وما تخلل بعض حقبها من خوارق ومعجزات لذلك يتوارى اليقين والرضى ليحلّ محلهما القلق والشك والريبة. ويرتفع تبعا لذلك مخزون السخط والغضب والاستخفاف بهذه الكينونة المنخورة من الداخل. كل ذلك يصعّد محنة العزلة والوحدة وفرادة المعاناة الوجودية القاهرة التي تبلغ درجة اللا-جدوى والعبثية في ظلمة الجبّ تتواجد الذات مع قرينها «الظل» واقرانها: «رفقاء العزلة والمتاه» لينبعث من الغياهب صوت الاعماق المجلجل كاشفا عن الافكار والاحاسيس والهواجس في فورتها وفورانها مصهورة في محك التجربة الكاشفة. ولا سبيل، عند موت الانسان وقفر المكان: «موت المدينة» غير الارتماء في دوامات التيه والضلال، والمجازفة بالسكن في الدهاليز الواقعية والمتخيلة، والانصات لصوت الذات باعتباره صوت الاعماق الجوهري. وهنا، تتحدّد هوية الذات المتكلمة: لا بالصفات ولكن بالاسماء: «الاسم الشخصي» «انا يوسف» لنشهد تحولا اساسيا من الشخصانية الى الفردانية المحولة، هي الاخرى، داخل القصة الدينية.. لكنه يتفكك، تدريجيا، ليتشظى الواحد ضمن اطار تعدّدية تتغير، تبعا لها، العلاقة بين الاسم «يوسف» والمسمى، سواء في الوصف الحصري الصريح في العنوان: «يوسف المغربي» او في المحو المطلق: «يوسف» مجردا عن الوصف. ومن هذا المنظور، نشهد انغلاقا وانفتاحا وانحصارا وتوسعا، ووحدة وكثرة سلطة الصورة المتحولة والمتجددة ضمنها هي الموجهة للمغامرة الكتابية. وهذا الامر يفسر كيف ان الذات صارت عرضة للضيعة الوجودية المضاعفة، نتيجة غدر ودسيسة الاخوان الذين أعمتهم الكراهية والغيرة، فما قدروا صلة الرحم والقرابة وفضيلة الحكمة والكشف.

– أنا يوسف يا أبت/ وهم الاخوة باعوني برغيف/ واتوك بقطعة ثوب/ ما علموا ان الحكمة زادي/ ما علموا... (٢٠)

وكما ان تجربة الصراع مصير وجودي هي بنفس القدر مصير كتابي، ان لم نقل انهما متحدان: فبالكتابة تغزو الذات العالم، وفي العالم يتشكل الخطاب بوصفه بناء للذات في مغامرتها، وتجدد صورها في مرآة الوجود الكبرى.

وللحكمة منحيان متداخلان: منحى الانصات الى الموجودات، لكشف ما يعتمل في البواطن ورصد حركات الوجدان الذاتي والجماعي. والحاسم في هذه المقارعة هو الصبر لأن أمد الصراع ليس بقصير، وفي الكتابة تبدأ المكابدة تبعا لمسعى اجتراح لغة الحياة الاصلية، وصون التوازن والماهية بحسن الانصات للغات البعيدة.

والحق ان الكتابة الموجهة لاشكال مواجهة الذات الزمن في القصيدة، تنقسم الى قسمين كبيرين: تهيمن في القسم الاول كتابة التمويه والحيلة، وتسيطر في القسم الثاني كتابة الرفض.(ii) تتصدر النمط الاول خطاطة اللجوء والاحتماء، فالاقرار بسطوة الزمن والعجز عن مواجهة وتيارات المسخ والتشويه صارخ. ولذلك لا تكاد تفارقنا نبرات النواح والبكاء والانكسار. وهذا الاعتراف الشعري رصد لكارثية الوقائع الدموية التي آلت اليها احوال الامة، الامر الذي يعني عدم الاستكانة،

فمن الانقاض، وركام الخراب تنهض الذات كطائر الفينيق الذي يبعث من رماده. فالاشتعال بنيران الحاضر المراستحال مقبرة تجمع الاشلاء والرفاة. والماضي تطايرت بعض اضاءاته شظايا وحمما بركانية، فليس أمام الذات، اذن، غير الرهان على المستقبل أي على الشعر بوصفه قوة مؤسسة، وطاقة حيوية تنبجس من حدة التناقضات، كما تسمح بالحوار والمناجاة: مناجاة مظاهر القوة والعظمة في الطبيعة: البحر بجلاله ورهبته وحركاته المتجددة العميقة، والريح العاتية التي تمسح مظاهر القحط والبوار، وتسمح باكتمال الدورة الزمنية ليعمّ الخصب والنماء. وبين الانغلاق والانفتاح تمثل صور الخراب والدمار والفقد والغياب مما يوهم باستحالة فكّ العزلة، وتخطي الظلمة الراهنة:

في مملكة الوقت/ لم يبقِ لنا هذا الزمن الاخرس/ غير النوح/ وغبر الموتى،... (٢١)

والحق ان الافصاح عن مخزون المرارة والغصة الخانقة لم تمنع من تلبس الذات العالم وتلبس العالم الذات، واستدعاء القوتين الطبيعيتين السحريتين، وتعضيد عملية الاستدعاء بالربط بين الزمن والارض، والمقابلة بين الحركة الزمنية الدائرية والحركة الفضائية اللانهائية. من الطين: أصل التكوين، ينتصب الكائن البشري، رافعا يده اليمنى في غزّة وشموخ مبشرا بالغد الافضل، غير آبه بديّات مقاومة مظاهر القبح والبشاعة، ومن قلعة الشعر الحصينة التي تدحر مواكب الخراب والدمار بطاقة المحبة وقوة الغزو، من خلال ممارسة لغة الاضداد، وتبني الفكر النقدي التنويري بوصفه شرط التغيير. منطق القصيدة، إذن، هو منطق المواجهة والصراع، الأمر الذي يؤكد ما كان قد انتهى اليه الشاعر العربي سعدي يوسف في سياق مغاير: «للشعر جدله، وبين الواقع وجدل الشعر، يقوم منزل الشاعر، و«تكمن» منزلته».(iii)

والمعول عليه للخروج من دائرة الخراب والدمار، استجماع قوى المخيلة لتأكيد المسؤولية والالتزام بالمفهوم الشعري العميق، لأن الحاجة الى الحرية جامعة لاكراهات الحياة وشرائط الكتابة على حدّ سواء. ومن هذه الزاوية، فالافصاح عن مخزون المرارة والأحزان الدفينة، والالتفات الى الوقائع المأساوية يبرز كارثية المصائر الانسانية، وطاقات الشعر على المقاومة. ومن المؤشرات النصية الدالة ضمن هذا الاطار، أفعال الأمر: (كنْ، اخرج، تربّص، تمسك، ارفعْ،...) وأهم ما يستخلص من موضوعة التحول هو ان القصيدة تولد من رحم المعاناة والاحزان الدفينة بفعل الجرائم الموغلة في البشاعة والدموية، ليتمخض عن افعال المقاومة تأكيد الانتماء للأرض والانحياز اللا–مشروط لقضايا الانسان العادلة. فبقدر الحزن والألم ينبجس الضوء ويكبر الامل الجميل، ويتلمس طريق الحرية والتحليق في أجواء الكون الفسيح. وتستدعي الذات في انبعاثها من وسط الانقاض والخراب وجوها وذواتا جوهرية أغنت تجارب الانسانية، وأمدّت الرصيد الثقافي والمعرفي والجمالي بخزّان لا ينضب من الاكتشاف والحيوية والتطوير. ولم يكن لهذا الخلود بسطوته وقوته وما أريق على جنباته من دم لينفي الانكار والتهميش، ويلجم جموح رياح الكراهية، وذلك هو القاسم المشترك بين الشخصيات المستحضرة في مقام النقد الشعري والمعرفي العميق: (مينرفا، سقراط، المتنبي،..) مصائر تتقاطع كما تتقاطع مصائر ابطال التراجيديا الانسانية على مرّ الاحقاب والعصور. وما عسى ان تجد الذات على امتداد هذا التاريخ الدموي غير اشراقات الشهادة والاستشهاد.

فبأي أرض ستدفن/ يا مالك أسرار اللغة الأولى؟! (٢٢)

صحيح ان الخسارات والانكسارات متلاحقة، لكن الاهتداء باشراق الشعر وقدرته الاستشرافية هو الرهان الاساس بُغية القطع من اللحظة الراهنة ولحم الموجود داخل الكيان الشعري بما يقتضيه من احتمالات وتوجسات تقوم جميعها على رفض اجترار الماضي والرضوخ لإكراهات الواقع. هي قلعة الشعر تؤسس للأعمق وتتجاوز المرحلي، بها وفيها توصل الكتابة بالحياة من خلال محو البشاعة واستكمال المنقوص، وتأكيد الاستشراف، والاصرار على الحياة:

لك ان تبقى في رحم الأرض الثكلى/ أن تصرخ:

آه ما أبلغ هذا الصمت/ وما أبهى الصورة في المرآة (٢٣)

خلاصة

الافتتان بالشعر وبالقصيدة، هو الرغبة المسيطرة في هذه الطقوس الكتابية الموصولة بقوة بالحياة: احتفاء بالمحبّة، والصداقات العميقة المغروسة بعمق في الكيان الذاتي والجماعي تخليدا لرموز اساسية مضيئة ومشرقة على الصعيد المحلي والقومي والعالمي.

وعامل التواصل المتفاعل مع بقية المكونات الخطابية باستعادته لهذه الاشراقات المتلألئة على امتداد التاريخ الحديث يروم الى تفتيت الراهن ومحاولة كتابة تاريخ مضاد، هو الموجه الاكبر للحفر في اسباب السقوط والانحدار. ومن هنا تمثل التجربة الشعرية بوصفها تجربة معاناة ومكابدة ومحنة وصراع ومواجهة من خلال رسم صور طافحة بالبطولة والعنفوان لرموز تاريخية وطنية وقومية استحقت بجدارة ان تكون ضمير الامة وعنوان حضورها وتعلقها بالحياة. وعلى هذا النحو يخترق الشعر المراحل العصيبة من تاريخنا الحديث، مراحل احتدام الصراع، وتفاقم دبات الحرية، لتحفر اخاديد غائرة في القصيدة. وفي هذا السياق، تخوض الذات غمار الكتابة والحياة ضمن اطار محاولات القبض على النور المنفلت بين الشقوق، وتفاصيل المأساة. والجلي ان القصائد/ موضوع هذه الوقفة النقدية تدور في فلك لحظتين مشعتين: لحظة الصراع ولحظة الانتقال بما يحمله من دلالات التحول والاستشراف المستقبلي.

الهوامش

١ – اوكتافيو باث، اطفال الطين، ترجمة اسامة اسبر، دار الينابيع، ط١، ٢٠٠١، ص١٣.

٢ – عبدالرحمن بوعلي، الطين والكلمات، ديوان مرقون، يجمع قصائد تمتد من بداية السبعينيات الى نهايتها.

٣ – عبدالرحمن بوعلي، رماد المدن، ديوان مرقون، كتبت قصائد هذا الديوان ما بين سنة ١٩٩٥، و١٩٩٧.

٤ – عبدالرحمن بوعلي، الاناشيد والمراثي، صدر ضمن منشورات كلية الآداب، وجدة، ١٩٩٠.

٥ – عبدالرحمن بوعلي، الطين والكلمات، مرجع سبق ذكره، ص٤٧.

٦ – نفسه ، نفس الصفحة. ٧ – نفسه، ص٤٥. ٨ – نفسه، ص٤٦.

٩ – نفسه، ص٩٥. ١٠ – نفسه ، ص٩٦. ١١ – نفسه، ص٩٥.

١٢ – نفسه ص٩٦. ١٣ – نفسه ص٩٧. ١٤ – نفسه، ص٩١.

١٥ – عبدالرحمن بوعلي، رماد المدن، مرجع سبق ذكره، ص٦.

١٦ – نفسه، نفس الصفحة. ١٧ – نفسه، ص٧. ١٨ – نفسه، نفس الصفحة.

i اكتافيو باث، اطفال الطين، مرجع سبق ذكره، ص٤٢.

١٩ – نفسه ، نفس الصفحة ٢٠ – نفسه، ص٩.

ii راجع: Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'Imaginaire, Ioe, Bordas Paris,1984.

٢١ - نفسه، نفس الصفحة.

iii سعدي يوسف، خطوات الكنغر (آراء ومذكرات) دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٧٧، ص١٦٣.

٢٢ – نفسه ص١٥.

٢٣ – نفسه، ص١٧

عناية جابر في
«ساتان أبيض»

دلدار فلمز★

أنامت العشب
أهانته
حاول أن تذرف، دمعة
واحدة
شمسُ تصطبغ جفنك الذي
خرّبه النوم.
والنظرُ القاسي). ص(١١٥)

هكذا تدخل الشاعرة اللبنانية عناية جابر في أحد مداخل مجموعتها الشعرية الجديدة «ساتان أبيض» المؤلفة من (١٩٢) صفحة من القطع «المحير» فيها ترسل صورا وشذرات وعلائق لأنثى في مساحات حميمة لا تحتمل الكثير من الحركات المديدة.

تدخل بخلسة مضاءة في عبق حميميتها كأنثى في رغائب صادقة نحو مصالحة مع ذكر. تأتي قصائد «ساتان أبيض» في بحث عن مهمش قريب من سطح ذاكرة انثى هلام وتحوير دفقات ايروسية في القصيدة بتكاثف وايحائية كافية تصل الى حد الاستعارة والاستحواذ على ذات الشاعرة نحو نطق لفظي للغة الشعرية عبر «أنا» ذاتية خاصة متلبسة في تجلياتها.

وتمعن في الايغال وقنص سمكات اللذة في جريان مياه الجسد على اكتاف الضباب في غرفتها مهملة لهمسات على شواطئ الايام العذبة. وتذهب في الامعان بين مسافات الرؤية والاشياء المحسوسة. والرجل الذي يشكل محورا في أغلب نصوص المجموعة يظهر كمن له مكان ويفقده في برهة فارغة وقصيرة مع كل الأنس والرائحة التي فيه. هل هو رجل مسؤول؟

هل هو مساءل؟... هي لا تكتب عن الرجل في موقع أو في مكان بعيد. انه رجل قريب من الرؤية واللمس وقابل للتجاعيد والشخير في آخر النوم.

تحاول ايجاد صوغ استعاري في القصيدة والتريث في جغرافية الانشاء من خلال منظور شعري صرف. وتذهب بتلك المحاور (أفعال- رغبات- اشياء- حركات - شهوات...) في الكشف عن تفاصيل صغيرة مهملة ومستحدثة بشكل دائم في الحياة سواء في البيت أو في الشارع او في ميادين العيش بعامة ولكن غير مجروء الكتابة عنها من قبل وتتنوع أشكال الانهمام الشعري في «ساتان أبيض» حيث تتجاسر الشاعرة في نقل مشاهدة مكثفة للوحات انيسة وتذكار لحالات معيشة بين رجل وامرأة بشكل سوي دون النظر في نتيجة ما سيؤول اليه الشكل التقني- الابداعي للقصيدة.

وسبيل الشاعرة في ذلك هي لغتها الحيوية المستجدة حيث لا تخلو القصائد من استخدام العامية المحكية احيانا لكن بطريقة مقننة معطية تلك المفردات قيمة فنية/

★ شاعر ورسام من سوريا

وظيفية في النص:

(لم تعد ذات شأن
هذه الاسعافات الرقيقة
لم تعد تؤثر
وكما لا يمكن للاخوة أن يسلَوا بعضهم
حلّ عنيَ
كما لو اننا طفلان
كما لو ان هشاشتنا
تحتاج أماً واحدة
ربما لن يأتي أحد
ربما لا يوجد أحد سواك على هذه الأرض
مع ذلك انتظر.
بينما
عن جدّ، حلّ عنيَ.) (ص١٤٢)

والشاعرة عناية جابر تلبس كلماتها شعرا وتكتب من خلالها قصيدة تقدم فيها رؤية حية درامية مدروسة.

وتفتح آفاقها الشعرية عبر كوة المسافة بين انثى وذكر متماهيان كشريكين في الحضور و التبادل في وقت هذا الحضور لمقومات حياة على اكتاف ملل ونزق فرد في رغباته الحسية والجسدية يلاحظ ان الشاعرة لا تصر على شيء في قصائد «ساتان ابيض» نراها دائمة البحث والانشاء في فضاءات شعرية تتصاغر لتصبح على قد عالمها الفردي، تحن لكلمة موازية لرائحة، لعرق على الركبة، لملل يحاور ضجرا أنيسا، لعذوبة تسيل نحو «رقته» تحديداً تشتغل على اقصى ما يمكن من نقل رغبات حسية لدى المرأة تجاه الرجل وتلقح فضاء قصائدها وتزرعها باشارات تبث خاصية الخصوبة فيها وأحيانا تستقر أبعد من ذلك في نداء عميق تشم أنفاس شاعرة منها:

(أيتها المرأة الغريبة
أنا هنا
يزدحمُ وجهك
في صدري
يتفتت
بألم وعذوبة).(ص٦٤)

تذهب الى الحب كشجرة محملة بالعصافير وبعروق نافرة في التكوين، واسعة في أخذ تأثيرات مليئة بالحيوية والطاقة وتشتغل على استحضار أشياء متقاربة في تمارين الحياة والحب وتهيم في زوايا تطال كل اللذائذ المعاشة وتخضعها لاستخراج المتعة من ذات الفنية الشعرية في حالات تتأرجح بين الحنون والقاسي في جيولوجية الجسد.

وتتلمس شذرات نشاط ذهني بخصائص فريدة مترافقا بجهد مكثف لجمع شبكات صور شعرية لحالة تعبيرية قصوى حيث تصبح القصيدة عندها توقاً الى عالم جديد يغوي بتكوينه وموضوعيته.. وكذا نزق خاص بها يحملها مع المعاش في داخلها صوب قصائد تعشق جيرتها كأضمومة واحدة لحياة تتنوع:

(هكذا هي السينما
كل شيء مكتمل
الرذاذ على سُرَتي
فضة عمل الأمس

...

تصل كاملاً كالرعشة
نهود كثيرة حول سريرك
وتقول دخَني بعد
ندمُ فمكِ المدوّر
كما لو قبلة
ابتلعته
- فخذاي «دولفينان» ورديان -

...

ضوضاء بيروت في الخارج
جمالها المُدمَر
عيناك مغلقتان كأنما
ظلمُ الحياة الطبيعي، مثل
الأشجار.. والجبال)

- من قصيدة «يحدث في السينما».

القصيدة العربية بين مد الصمت وجزر الحوار

قراءة في ديوان «ينام في الأيقونة» لعبد القادر الحصني

أثير محمد شهاب★

تتصارع القصيدة العربية المعاصرة بين أطراف بنائية عدة، من اجل الوصول الى تأسيس بنية حوارية قصصية، ترفع من قيمة النص وتلغي من جنوسته الشعرية أمام فعل القص، ولأن الصمت الذي ينتشر على مساحة القصيدة العربية قلق وجودي لعملية المد والجزر في اللغة(١)، باتت القصيدة على طرفي نقيض بين مد الصمت وانتشاره وقلق الحوار وجزره، الى درجة اهتمام القصيدة بفاعلية المشهد الصامت، والذي يقف الراوي فيه على «مساحة من الفعل، ان يرى الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها»(٢)

إن بحث القصيدة المعاصرة في تأثيث الحوار وتشكيله، محاولة لضم الفعل الشعري بالفن القصصي الى درجة التماهي، بإلغاء الحدود بينهما، وللوصول الى الحقيقة، لأن بناء الحوار وإسقاطه على النص، يمثل محاولة من اجل اكتناز الحقيقة(٣)، امام صمت الشخصيات، فالحوار – بحسب مفهوم المثاقفة– عامل اساس في الكشف عن المستوى الثقافي لشخصيات النص، وطرائق تعبيرها تجاه الآخر.

تقدم قصيدة «على باب بيت صديقي» (٤) للشاعر عبدالقادر الحصني، أهمية كبرى بين مد الصمت– صمت شخصيات النص– وجزر الحوار بينهم، الى درجة انشغال راوي النص في تقديم نصه على هيئة مشهد صامت، ولا يكون فيه للشخصيات ادنى حوار او حركة درامية، وربما يعود السبب الى انشغال الراوي/ المؤلف، في رسم أفعال شخصيات النص، أكثر من اهتمامه بحوارهم، بسبب المسافة الفاصلة بينه وبين «باب البيت» التي تمثل المرحلة الاولى، لانتقال الشخصية الرائية من المكان المفتوح/ الشارع، الى المكان المغلق/ البيت «على باب بيت صديقي وقفت ــــ كان الطريق اليه طويلا»:

على باب بيت صديقي وقفت
وعلقت كفي على جرس الباب
لكن نبضاً بأنملتي كان افتر
من أن يثير
بأسلاكه شهوة للرنين
تلبثت... كان الطريق اليه طويلاً
وما بيننا عن فناجين قهوته
في الصباحات
بضع وعشر سنين

★ كاتب من العراق

أخوه الصغير: انتهى من كتابة درس القراءة
جارتهم: ربما لم تطل في الزيارة
من بعدما فرغت أخته «مي» من
لبس فستانها، واستدارت
لرفع الستارة
لو يفتح الباب، قال الحنين
وأطرقت
ماذا لو انفتح الباب عنهم، فألفيتهم آخرين؟
تعال أريك على الباب صمتين: صمتا يرن
وصمتا يرين

يضخ النص منذ البداية، أفعالاً غاية في الحركة، يصور من خلالها تحولات الشخصيات/ الرائية «ووقفت ←— علقت ←— تلبثت ←— واطرقت» أمام فشل حركة شخصيات النص، هذا الأمر... جعل من عين الراوي في حركة مستمرة في تصوير تحولات الشخصية الشعرية وتنوعاتها داخل المكان المغلق «البيت» من جهة «أخوه الصغير انتهى من كتابة درس القراءة ←— جارتهم: ربما تطل في الزيارة ←— فرغت اخته مي من لبس فستانها، واستدارت لرفع الستارة»، وتوقع الفشل من العثور على ملامح الشخصية نفسها من جهة أخرى، بسبب المسافة الفاصلة ما بين المكانين الخارج- المفتوح/ الداخل/ المغلق، لذلك نجده يستثمر الحرف الدال على الامتناع لوجود «لو»، والذي يؤيد فعل المباغتة، بقوله «فألفيتهم آخرين».

يتقدم المقطع الأول عبر تمثله سرديا في تأدية دوره، في حين يضع المقطع الثاني مشاهد متنوعة من حياة الشخصية النصية «اخوه الصغير انتهى من كتابة درس القراءة، جارتهم ربما لم تطل في الزيارة، فرغت اخته مي من لبس فستانها» من اجل بيان مسافة البعد بين الراوي والشخصية، ويمكن ان نطلق على هذه المسافة الفاصلة بين الراوي وتصويره للاشياء بـ«عين الطائر» والتي يقف فيها الراوي على مسافة أبعد من اجل تصوير الاشياء جميعها. إذ يأخذ الراوي نظرة شاملة للأشياء، ومن ثم يتم تقطيعها الى حقول بصرية صغرى، عند الرجوع اليها مرة أخرى، تأخذ نظرة شاملة للمشهد.(٥)

إن لجوء الشاعر عبدالقادر الحصني الى تمثيل مفهوم عين الطائر بوصفه تجلياً من تجليات السرد الشعري، دلالة على محاولة الشاعر تنويع خطابه، وربما كان سبب المثول الى هذه الوسيلة محاولة لاثبات فاعلية ومد الصمت أمام جزر الحوار المتناقض تدريجيا.

يسعى الشاعر عبدالقادر في المقطع الثالث الى كسر أسلوبه الشعري، وتحوله من فاعلية عين الطائر، الى محاولة تأجيج الحوار، باستخدام حرف الامتناع لوجود، ولكن تنوع هذا الحرف دلاليا بين الوجود والامتناع، احال المقطع الى أن يكون متنوعاً دلاليا بين ماهية الحضور حواريا والغياب، بتقديم الاستفهام في المقطع اللاحق «ماذا لو انفتح الباب عنهم، فألفيتهم آخرين؟».

ومن هذا تتنوع اسلوبية البناء في قصيدة «على باب بيت صديقي» من اجل المحاولة في رفع مد الحوار تارة، والفشل أمام فاعلية الصمت تارة أخرى، وهذا التنوع جعل من النص بين دلالتين: الحضور/ الغياب.

الهوامش

١ – خطاب الصمت ما بعد الحداثة في اعمال الكاتبة البرازيلية كلاريس لسبكتر، مازن الحلو، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع١، ٢٠٠٠:٢٠.

٢ – شعرية التأليف، بنية النص الفني وانماط الشكل التأليفي، بوريس او سبنسكي، ت. سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩:٧٦.

٣ – ينظر: وجهة النظر في روايات الاصوات العربية، د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠:٥٥.

٤ – ينام في الايقونة، عبدالقادر الحصني، دار الكنوز الادبية، ط١، ٢٠٠٠:٧١.

٥ – ينظر: شعرية التأليف: ٧٥.

مفارقات التقنية :

الإنسان واحتمالية ما بعد الإنسان(*)

حسن أوزال★

جرت العادة أن يربط الباحثون مفهوم التنمية بالتفاوت، سواء في بعده الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي، فنتج عن ذلك أن وجدوا أنفسهم أمام ثنائيات على مقاس ثنائية الخير والشر من قبيل: التقدم والتخلف، التحرر والاستعمار، الرفاهية والفقر، الغرب والشرق....إلخ هكذا اندرجوا بوعي أو بدون وعي في لعبة ميتافزيقا تقسيم العالم صنفين: عالم متقدم وآخر متخلف، عالم غازٍ وآخر مغزو. وبقدر ما ينظرون إلى مجرى الوقائع من منظور ضيق، بقدر ما ينجرفون لا محالة وراء شعارات سلفية أكثر منها تقدمية، نكوصية أكثر منها انفتاحية. فلا يبق من خيار أمامهم إلا مواجهة الحاضر بالماضي والحداثي بالتراثي. لكن هاهم اليوم وبعد قرون خلت أمام الواقع المذهل، هذا الذي «ليس منه بد» ، هذا العصر التقني الذي أضحى الانخراط فيه يستدعي من بين كل ما يستدعيه، أن يستمد المرء مقدرته على الفعل والإبداع لا من الماضي مهما كان قديما ولا من التراث مهما كان عظيما لكن من الحاضر الذي وحده يحدد اللحظة الراهنة التي نعيش فيها. إنه هذا الحاضر الانطولوجي الذي غدا مصونا في وعاء اسمه التقنية والتي ليست بحسب التحديد الهيدجري إلا « نمطا من أنماط الانكشاف. تنجز كينونتها حيث يحل اللاتحجب والتجلي والحقيقة»(١) فالتقنية إذن ليست مجرد تطبيق لمعرفة جاهزة، بقدر ما هي انكشاف يعرض الطبيعة وينادي قواها لفعل التسخير. فهي من ثمة ما به يتجلى الوجود وقد صنع في قالب رياضي، وما به يصير الإنسان في الآن نفسه كائنا كاشفا ومستودعا للطاقة. نخلص من خلال هذا إلى البوح بأن التقنية ليست شيئا آخر غير موقف أنطولوجي يمس هويتنا وانتماءنا بقدر ما يمس علاقتنا بذواتنا وبالوجود من حولنا. «فنحن بهذا، عندما نستورد الآلات ونماذج التنمية والتصاميم والمخططات، فإننا لا نستورد شيئا »محايدا« وإنما نوعا من العلاقة بين الإنســـان والإنســـان، بين الإنسان والوجود»(٢) والإنسان ما أن أضحى موضوعا خصبا للعلوم البيو-تقنية، باعتباره مستودعا للطاقة ومخزونا لها، حتى وجد نفسه يعدَّل من حيث الإيقاع ويؤجَّج من حيث الأحاسيس، لتغدو المتعة بذلك ما يمكن الحصول عليه خارج القوانين العادية الصادرة عن الطبيعة إلى درجة أضحى معها فعل الوجود مرادفا للسرعة والحماسة والحيوية: فأن تكون اليوم معناه أن تكون سريعا وأكثر حماسة وحيوية. بموجب ما سلف يتضح أن الطرح النظري لمسألة التنمية في سياق التقنية، هو ما يفضي بنا إلى استحضار المفارقات المحددة لأنطولوجية الإنسان من حيث هو كذلك. فما الذي طرأ ويطرأ اليوم على كينونة هذا الأخير؟ أفلا يكون الإنسان أو ما دأبنا على تسميته كذلك، قد زاغ عن دلالته الأولى؟ إلى أي حد يمكننا أن نسلم مع «مارينيتي» Marinetti في قوله أن العصر الحالي، عصر معه تبدأ

★ كاتب وباحث من المغرب

مملكة الإنسان المجتَث الجذور ؟ الإنسان المتعدد الذي يمتزج بالحديد ويتغدى على الكهرباء؟(٣) وهل علينا أن نستعد للتماهي الوشيك واللابد منه ما بين الإنسان والمحرك؟ ومادام السؤال تقوى الفكر، فما من شك أن هذه الأسئلة التي تطرقنا إليها، هي ما يفرض بل ويحتم علينا العودة إلى مسألة التقنية من جديد. والحال أن مسألة التقنية على ما يبدو لفي ارتباط وطيد بمسألة المجال التقني. فمثلما يستحيل إدراك الطبيعة دونما التطرق الفوري لمسألة حجم الطبيعة، من التفاهة بمكان الحديث عن التطور التكنولوجي دونما المساءلة الفورية لحجم وأبعاد التكنولوجيا الحديثة(٤). وعليه فإذا كنا بالأمس نتحدث عن البنية الفوقية superstructure والبنية التحتية infrastructure فبوسعنا من اليوم فصاعدا، أن نتحدث عن حد ثالث يدعى بالبنية الجوانية intrastructure ، ما دامت النمنمة الميكروتكنولوجية la miniaturisation nano-technologique الحديثة العهد هي ما يسمح اليوم بالاقتحام الفيزيولوجي للكائن الحي، وتعشيره بواسطة الأدوات التكنولوجية الحيوية(٥) فبعد ما كان السبق فيما مضى يتركز حول احتلال الكرة الأرضية والفضاء الجغرافي للجسد الأرضي، غدا اليوم، التطور المعاصر للعلوم والتقنو-علوم، يسعى تدريجيا وشيئا فشيئا نحو استعمار أعضاء وأحشاء الجسد الحيواني الإنساني. والظاهر أن حيز اشتغال التكنولوجيات المتقدمة اليوم، لم يعد هو ذلك الحيز اللامحدود، اللامتناهي الكبر الخاص بالكرة الأرضية والفضاء بقدر ما غدا هو هذا الحيز اللامحدود اللامتناهي الصغر، الخاص بأحشائنا والخلايا التي منها تتشكل المادة الحيوية لأعضائنا. هكذا فبعد الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر التي معها تحقق انتشار لوسائط النقل من سكك حديدية، سيارات وطائرات، وبعد ثورة وسائل «النقل والبث الفوري» التي تجسدت سماتها سواء عبر اختراع(*) الراديو كأداة للسماع عن بعد والتلفزيون للرؤية عن بعد أو عبر تكنولوجيا الاتصال عن بعد والتحكم عن بعد والعمل عن بعد والعلاج عن بعد ..إلخ. أقول بعد هاتين الثورتين، ها نحن على حد تأكيد فيريليو، فيلسوف التقنية بامتياز أمام ثورة لا مثيل لها في تاريخ البشرية: إنها ثورة الازدراع La révolution des transplantations. والتي لها القدرة على تجهيز وتعمير الجسد الحي بواسطة معداة تكنولوجية مهيجة stimulatrices ، كأنما الفيزياء (الميكروفيزياء) قد تولت من الآن فصاعدا مهمة منافسة الصناعة الكيميائية للمواد الغذائية والمنتجات المنشطة(٦) وإذا كان المهم بالنسبة للإنسان المعاصر ليس هو الرغبة أو النفور، لكن أن يضحى متحمسا، كما كان يصرح نتشه، فالتقنية اليوم هي ما يحاول أكثر من أي وقت مضى تزويد وتجهيز مجال الكائن الحي بواسطة ميكروآلات قادرة على استثارة قواه بنجاعة وفعالية، وجعله بالتالي أكثر حماسة ونشاطا. فلا غرابة إذن، إن كان الواحد منا بعدما يسلم بعجزه التام وإعاقته الشاملة، على سبيل المثال لا الحصر، هو من يجد نفسه فجأة، سليما ومعافى، فليس ذلك إلا جراء ما نحن بصدده في ظل هذه الثورة الخارقة التي غدت تشرط ماهية الإنسان ومصيره المحتمل. لنتذكر معا ما كان فيلسوف من طراز نتشه يردده في عز (القرن ١٩) في مؤلفه «هذا الانسان» : ثمة مسألة تشغل بالي وكل البشرية تتوقف عليها إنها مسألة التغذية، فعلى أي نحو ينبغي لك أن تتغذى أنت الذي تتوق للوصول إلى أقصى درجات جهدك وقوتك ؟(٧) وبطبيعة الحال، فبعدما تعاطينا وألفنا على الأصح، ولمدة طويلة، أكل المواد المقوية والمنتوجات الفلاحية، إذا بإمكاننا اليوم أن نطور نظامنا الغذائي وأن نتناول بفضل العلوم البيو-تقنية كل أنواع المنشطات، ليس فقط المواد المنشطة الكيميائية والفلاحية بما فيها من مهيجات حديثة معروفة كالكحول والقهوة، السجارة والمخدرات أو مسهلات الابتناء les anabolisants فحسب، إنما أيضا المواد التكنولوجية بما فيها هذه المنتجات البيو-تكنولوجية وهذه الأقراص المنبهة Pastilles intelligentes القادرة على إثارة قوانا العقلية(٨).

لاشك إذن أن العالم بقدرما يتحول اليوم بشكل لا نظير له، تحت ارهاصات واضحة لموجات معرفية وتكنولوجية متواترة كما بينا، بقدر ماهي التغيرات التي تلحقه أكثر جدرية ومبهرة، لاسيما مع الاختراعات الجديدة التي عرفها ميدان البيو-تقنيات والتي قد نسوق منها على سبيل الذكر : مسألة اخترع الـ Pace-maker cardiaque القادر على إعادة انتاج إيقاع الحياة وتعويضه حتى.

وفضلا عن ذلك، فبعد تقنية التطعيم بأعضاء حيوانية المدعاة الـ Xénogreffes ، نلج اليوم مرحلة الازدراع التكنولوجي Les technogreffes أي مرحلة المزج ما بين التقني والإنساني إلى حد أن الغيرية العضوية لم تعد تعني إقحام جسم غريب داخل جسد إنسان مريض، بقدر ما أضحت تعني إضفاء إيقاع غريب قادر على تحريك هذا الجسد في تساوق مع الآلة(٩) .على صعيد هذه التأملات، ينكشف جليا أن ثورة الازدراع في طريقها إلى ردم الهوة الفاصلة ما بين الإنسان والآلة، لاسيما وأن الخبراء يؤكدون أن نصف العمليات الجراحية التي أجريت خلال سنة ٢٠٠٠، كانت قد خصصت لعمليات الازدراع وعمليات الرمامة Prothèses وذلك بالطبع سعيا وراء تجهيز الجسد الانساني حتى يضحى قادرا على مواكبة السرعة المطلقة الخاصة بالموجات الكهرومغناطيسية. والحق أن السباق والتنافس قد كان منذ بدايات التاريخ البشري ذو نمطية إقصائية، وهذا ما تعلمنا إياه، على الأقل، نظرية التطور الداروينية، لكن الإقصاء إذا كان بحسب منظور هذا الأخير، هو ما يعرض الكائن البطيء للهزيمة والموت، فهو اليوم ما يمتد حتى جوانية الكائن ذاته ليحسم ويعزل بداخله كل عضو موسوم بالبطء والثقالة. إننا نعاصر اليوم الإقصاء بداخل الكائن الحي نفسه، وذلك بغية البلوغ بالجسد إلى الكمال موازاة مع الكوجيطو الجديد الذي ربما يحل محل الكوجيطوهات القديمة والذي مؤداه : «أنا سريع إذن أنا موجود». فالسرعة عنف في كل المجالات، ووسيلة تحليل رائعة سواء للمجتمع عامة أو للإنسان خاصة. وهذا ما يجسده الاسترالي Stelarc عندما يقول : «إنني أطور قدراتي الجسدية باستخدام التكنولوجيا. فأستعمل مثلا تقنيات طبية، أجهزة صوتية، يدا ميكانيكية وذراعا اصطناعيا. أما النتائج التي أحصل عليها فتتجلى في أربعة أنواع من الحركة: الحركة الارتجالية للجسد، حركة اليد الميكانيكية المتحكم فيها بواسطة إشارات عضلات معدتي وسيقاني، الحركة المبرمجة العائدة للذراع الاصطناعي وأخيرا حركة يدي اليسرى التي تهتز دونما إرادتي بفعل التيار الكهربائي. الواقع أن تداخل هذه الحركات الإرادية و اللاإرادية والمبرمجة هو ما يستحق في اعتباري كل الأهمية»(١٠) وتأويل هذه العبارات يجعلنا ندرك أن الانسان كموجود، لم يعد نفسه، كما كان من قبل إن من حيث سلوكاته أو زمنه وفضائه، أو من حيث حركاته وإيقاعاته، قواه ورغباته. فالطفرة لم تصب الأفكار والعادات فحسب إنما أصابت ماهية الكائن ذاته متيحة المجال أمام انبجاس نمط من الكائن جديد، هذا الشكل البشري الجديد هو ماسميناه ما بعد الإنسان، الذي معه انحدرت فكرة الإنسان القديمة، ذات المنشأ اللاهوتي التي ما فتئت تسند خلاصه إلى عالم ما ورائي ضارب في ميتافيزيقا الروحانيات. إن مجرد القول بالانتقال من الانسان إلى ما بعد الانسان يفصح عن وجود أزمة أخلاقية أو لنقول يرسم نهاية الأخلاق(**) من حيث هي ميثافزيقا تقليدية قوامها الثبات القيمي، باتت تتجلى عبر إواليات اشتغال الخطاب الأخلاقي العلمي ذاته، الذي باسم الوازع الديني تارة والحس الأخلاقي تارة أخرى يفلح دوما في وضع قوانين تقيد البحث العلمي وتعرقل سير المعلومة التكنولوجية. لكن هل بوسع المعرفة أن تنفلت من سطو الحصر الأخلاقي؟ إلى أي حد يمكن للتقني أن يتحرر من الغائية العلمية ذات النزعة الاختزالية؟ فالبيواتيك كأخلاقيات في المجال البيولوجي مثلا تحد من قدرات العلماء وهم قيد موضوعة الاستنساخ حتى أضحى الحديث متداولا حول «رهاب الاستنساخ» بحيث أن التيار المناهض للتنوير يرى أن لوبيات الاستنساخ تتلاعب بمصير الإنسان ضدا على المشيئة أو الإرادة الإلهية. على هذا النحو، أضحى العلم عامة والعلوم المتخصصة كالبيو-تقنيات خصوصا، محط جدال أخلاقي عقيم يكاد يوقف تطور المعرفة ونمو الإنسان. والمفارقة أن الهويات المنغلقة ما تزال تتشبث بمعارضتها بلا هوادة لكل أنماط التحكم المورثي مثلا والاشتغال على الجينات لا سيما بعدما غدا الرهان في حقل البيو-تقنيات يدور حول إمكانية:

أولا: ولادة إنسان مستنسخ جديد بفضل تقنيات الاستنساخ وهذا ما أعلنه الطبيب الإيطالي أنتينوري الذي يدير مستشفى متخصص في الاخصاب البشري في روما، مؤكدا على أن أول مستنسخ بشري سيولد في يناير ٢٠٠٣ (***)(*).

ثانيا : وضع الخريطة الجينية للانسان مع إمكانية قراءة الرصيد المورثي، علما بأن المسودة الأولى لسلسلة

الجينوم البشري التي تم الاحتفاء بنشرها عالميا في ٢٦ يونيو ٢٠٠٠ سوف يتم إتمام صيغتها النهائية خلال سنة ٢٠٠٣.(****)

أفلا ترسم التقنية اليوم سواء منها تقنية الازدراع أو الاستنساخ استراتيجية أخرى لميلاد كائن بشري جديد؟ ألم يتضح بعد، الأساس الفلسفي والابستيمولوجي الذي تقوم عليه فكرة الانتقال من الإنسان إلى ما بعد الإنسان؟ هذا الذي غدا، كما أسلفنا من الممكن تعميره من الداخل، بواسطة أعضاء مركبة صغيرة، فبدل الاكتفاء بإحاطة جسده وصيانته من الخارج، تغلغلت التقنية إلى جوانيته وحقنته. وعلى هذا النحو، لم يعد الأمر يستدعي إرسال التكنولوجيا نحو كواكب بعيدة، بقدر ما غدا يتطلب إرساءها مباشرة على أجسادنا(١١). إن هذا الطارئ الذي يحدث فجوة بداخلنا هو ما يقوم على أساس فكرة تكاد تصدع ماهيتنا، مؤداها أن التقني بات يتجلى كعنصر أساسي مكون لأجسادنا بدءا من الساعة اليدوية حتى القلب الاصطناعي. فبالإثارة التكنولوجية للشعور والإحساس صرنا نتحكم ليس في المتعة والألم فحسب إنما في نمط تعاطينا للحياة وفنونها أيضا، بدءا من التغذية كما رأينا وانتهاء بالغناء والرقص. فلا مراء أن هذا المجال الأخير قد عرف تحولا كبيرا، لاسيما مع ظهور الموسيقى الالكترونية التي غيرت كل شيء على حد قول Merce cunnigham فإلى وقت قريب، كان الايقاع الموسيقي يفرض على الراقص أن يعد. لكن الموسيقى الالكترونية تؤثر في الأعصاب لا في العضلات. هكذا فمن الصعب أن تعد هذا الذي يسمى الكهرباء!) (١٢)

خلاصة القول أننا منذ القرن الحالي ولجنا مرحلة الزمن الواقعي والبصريات التموجية، التي تمكن من نقل المشاعر والأحاسيس عبر وسائط مادية بين شخصين، بحيث تم اختراع طريقة للمس. فاليوم يمكنني أن ألمس بقفازين للمعطيات (قفازين لتبادل الإشارات بين الشخصين) شخصا آخر على بعد آلاف الكيلومترات. كما اخترعت حاليا أجهزة تمكن من شم وردة عن بعد(١٣) وبهذا يكون إنسان الاتصالات عن بعد، أو مواطن الشبكة Internaute الذي معه ينتفي الخارج والداخل، على نحو يتطابق فيه جسده مع العالم، إلى درجة لم يعد بالإمكان الحديث عن شيء ما يوجد خارجا عنه، إحدى الأوجه المتعددة لما بعد الإنسان. وإذا كان لكل عصر حضاري نموذجه أو مقابله الانساني، فقيل الانسان العاقل homosapiens التابع للبشريات Hominiens ، والإنسان الصانع Homofaber والانسان الاقتصادي Homme économique الذي تحدده مصالحه المحض اقتصادية، فبوسعنا اليوم أن نتحدث عن الإنسان المستنسخ والإنسان المجهز تقنيا بمحرك homme motorisé والإنسان العددي الذي أضحى يتمتع بصنوه العددي. أفليست المفارقة إذن في كوننا مع هذه التحولات والطفرات أمام كائن إنساني جديد، أقرب ما يكون إلى ما بعد الإنسان منه إلى الإنسان ؟

الهوامش

(*)(*) مداخلة ساهمنا بها في إطار الندوة الوطنية التي عقدها مركز الأبحاث والتحولات المعاصرة بكلية الحقوق جامعة القاضي عياض بمراكش يومي ٢٥ - ٢٦ دجنبر (ديسمبر) تحت عنوان : مفارقات التنمية.

١- M.Heidegger, La question de la technique, in essais et conférences, P.19, Gallimard, 1958

٢- عبد السلام بنعبد العالي، الفكر في عصر التقنية، افريقيا الشرق، ٢٠٠٠، ص.١٥، ١٦

٣- Paul virilio, lart du moteur, Ed. Galilée, 1993, P : 165

٤- Ibid, P. 131

٥- Ibid, P .131

(*) إن تقنيتي الصوت والصورة المعمول بهما في جهازي الراديو والتلفزيون تعودان بالضبط إلى بداية عصر النهضة أي منذ القرن الخامس عشر تحديدا بإيطاليا.

٦- Paul virilio, op. Cité P. 133

٧- Ecce homo, Denoél-Gouthierm 1971, p.38

٨- Paul virilio, op.cite.P.134.

٩- I bid. p.136

١٠- Ibid p . 143.

(**) انظر : عبد العزيز بومسهولي ،الأسس الفلسفية لنظرية نهاية الأخلاق، مطبعة وليلي ٢٠٠١ حيث يؤكد الباحث على أن نهاية الأخلاق ما هي إلا بداية لبزوغ قيم التقنية، تلك التي تعلي من شأن الكائنات الافتراضية ومن شأن الانسان الصورة ص.٨٦.

(***) عن لوموند ديبلوماتيك، دجنبر ٢٠٠٢.

(****) نفسه.

١١- virilio, Ibid, p : 147.

١٢- virilio, ibid. p.159

١٣- بول فيريليو، الحرب، السرعة والصورة، ترجمة محمد علي الحنشي، مجلة فكر ونقد، ع ١٦، فبراير ١٩٩٩، ص ١٤٩.

التفكير والسّنة الصُّفر

فيليب سوللرز

ترجمة: محمد ميلاد★

علينا أن ندرك شيئا فشيئا أن التفكير الحر ليس هو المهدّد اليوم بل المهدّد بصورة أشد هو الفكر فحسب. فالتفكير هو الذي يتم قمعه دائما وإضعافه وإرجاؤه واستعماله وتوظيفه كأداة، بعيدا عن مصدره وعن إمكاناته الجوهرية. هذه الظاهرة ليست جديدة فهي ضاربة في القدم، ولكن لابد بلاشك من وجود كوكب خاضع لنظام الاعلامية، لتنتشر جهارا.

انعدام التفكير مليء بالأفكار الصغيرة المحمومة والمتناقضة وبالمطالبات المبرّرة والتهم الثابتة والشكاوى المشروعة. وهو يذم الأعداء بنفس الشكل المبسط، من خلال ردّ الفعل وبانغلاق، كما ان انعدام التفكير هو الذي يتحمس لأمر ما أو يهاجمه. وهو يشجب ويستنكر ويراجع ويعتقد انه يحلل بينما هو يصل شيئا بآخر. وهو يهاجم بطيبة خاطر «الرائج اعلاميا»، كما لو ان التلفزيون كان سببا لتسطح الخلايا العصبية. ويرى انعدام التفكير الأعداء في كل مكان ولا يخلو ذلك من سبب لأن هؤلاء الأعداء يشبهونه. لتدخل المكاتب في أي مكان: لن تجد سوى وسائل الحماية والأزرار والفأرات والشاشات وملامس الأجهزة. أين نحن؟ رجال ونساء طوال اليوم اصبحوا أجهزة ترميم protheses ملحقة كآلاتهم الخاصة بالاتصال. الأشياء تغدو وتؤوب، في حركة دائبة. البؤس يزداد وكذلك الوفرة. الصفحة ملأى أو فارغة. نفكر؟ نعم، بالطبع، نحن نفكر، لدينا افكار ومعتقدات وآراء. المجتمع على ما يرام ويمكن أن يكون أفضل. البورصة تنخفض ثم ترتفع. ننحبس في أنفاسها. اليسار ليس على اليسار بما يكفي، ولحسن الحظ يمتنع اليمين عن التقدم أكثر نحو اليمين. وما زال الكثير مما يجب صنعه لتوسيع نطاق حقوق الانسان. والخير ما زال هو الخير والشر هو الشر.

نفكر؟ ما معنى أن نفكر؟ هذا أحد المفكرين: «التفكير الأحاديّ الاتجاه المنتشر باطراد وفي أشكال مختلفة، هو أحد المظاهر غير المتوقعة وغير المعلنة لسيطرة جوهر التقنية. وبالفعل يريد هذا الجوهر الوحدانية المطلقة للدلالة، ولأنه يريدها خصوصا فهو في حاجة إليها».

إلى أي زمن يعود هذا الطرح؟ قد مضت عليه خمسون سنة فهو يعود الى سنة ١٩٥٢. وما اسم هذا المفكر المتنبئ؟ انني هنا متردد، أحسب القلق الذي ستسببه لي كتابة اسمه. لكنه هو في النهاية، لا أحد سواه، انه الشيطان نفسه، مارتن هيدجر في ذلك الكتاب الرائع ما معنى أن نفكر؟

ليس «التفكير الأحادي الاتجاه» ما وصفه بعض الصحفيين على عجل بـ«التفكير الواحد». فـ«الاتجاه الواحد» (مثل السكة الحديدية)، هو «الوحدانية المطلقة للدلالة».

وها هي الغاية، ها هو المحرك، ها هو الهدف، إن ما يقص بالطبع باعتباره زائدا ومعيقا هو أساليب القفز والانحرافات وأطياف الفروق والاستطرادات والمزاوجات بين المعاني والتلاعب بالكلمات لغير التسلية، والتلميحات والتصورات غير المجدية، والشكوك والثقافة غير الملائمة والسخرية الصامتة، وبكلمة واحدة، كل ما قد يجعلنا نحيد عن السكة.

الارهابيون في كل مكان، انهم ينتظرونك في نهاية جملة. حركة التنقل في استعجال دائم، هناك قنبلة قد وضعت بسرعة. ينتابك الخوف وأنت محقّ. فيروسات غير مرئية تترصدك. وكلما ازدادت الآلات اتقانا كلما اصبح التشويش خطيرا. تعطل في الهوية يتهددك. إلهك في خطر، وقناعاتك كذلك، أيا كانت هذه القناعات. أشياء يصعب التصريح بها. لكنك تميل الى

★ شاعر ومترجم من تونس

عدم الاعتقاد بأي شيء، مستقبل الانسانية يرهقك، المرض والتلوث يتجوّلان، وحتى الموت لم يعد مثلما كان، وكذلك الولادة، اما الجنس فلا داعي للحديث عنه فقد أصبح يستخدم بشتى الطرق والأساليب.

أتكون رجعيا؟ كلاً، ليس لديك أي انطباع بأن الامور كانت افضل من «قبل». وقبل ماذا في الأصل؟ قبل الكهرباء، الهاتف، الصفيحة الالكترونية، الطائرة، الصواريخ؟ كلاً فأنت نصير للعلم، للسلام، لتحديد النسل، لاختلاط الأعراق، لتحرير المرأة، لحق التدخل الانسانوي، للتعليم العلماني والاجباري. المستقبل هو الذي يزعجك، وهو مستقبل غريب لم يعد يناسب الماضي الذي يسير نحوه. الزمن نفسه هو الذي فقد نبضانه المألوف. نتذكر تلك الطرفة الشهيرة عند زيارة آرثر كرافان لأندريه جيد: كي يردّ جيد على السؤال التالي: «السيد جيد، اين نحن الآن مع الزمن؟»»، سحب ساعته وقال: «انها الساعة السادسة والربع». لكن السؤال لم يكن يقصد ذلك.

ما كان لي أن استشهد بهيدجر، كما انني ادرك أن علي الامتناع عن الاستشهاد بنيتشه. فأفكارهما لا تتفق مع «الاتجاه الواحد». لقد ارتكبا أخطاء جسيمة. ويتم تذكيرنا بذلك كل يوم فهيدجر نازي بشكل نهائي ونيتشه عدوّ للمرأة. اننا نحتاج الى الحكمة، الى بوذية تناسبنا، الى انسانوية مُعززة. ومع ذلك فان القلق دائم وهو يقول الموجود أي المصير الغريب للأرض في مجموعها وحتى أصغر زواياها. «هذا المصير سيهزّ تفكير الانسان كله في وقت واحد، وضمن أبعاد، ما يعتبره البشر اليوم، بالرجوع اليها، احتضارا يخصّ قطاعا معينا- أي طفرات الأدب- سيظهر كمجرد عنصر من العناصر». هذا مقطع آخر من كتاب ما معنى أن نفكر؟

ليس هذا الاهتزاز مجرد انقلاب أو انهيار، بل ليس من المستحيل تحضيره لأمر آخر، لأفق آخر، لفترة أخرى من الهدوء المختلف تماما. فهل ان الامر سيعني نوعا من التقدمية؟ كلا، لا تشاؤم ولا تفاؤل. بل ان الأمر يتعلق بعلاقة أخرى بالزمن. لكن ربما هنا بالذات يكمن ما لا نريده. سيكون الأمر مجانيا، غير قابل للتمثيل أو التقدير، سيكون الأمر هائلا. وسيكون في غاية البساطة خاصة. في غاية القدرة على الاعتاق وفي غاية الحرية. وعلى أية حال يوجد كتاب صغير يمكن اعادة قراءته في هذا الوقت (ويدهشني عدم ادراجه ضمن فهرس الكتب المحرّمة): هو كتاب لابويسيه Laboetie العبودية الإرادية. والترجمة الحديثة للعبارة هي: هوّة المازوخية. للموت القديم جاذبيته بل انه يمثل دافعا عاطفيا قويا. وليس ايروس مع الأسف في أغلب الأحيان سوى خادم بالنسبة اليه. وللارادة سرها المتمثل في تفضيل اللاشيء على عدم الرغبة في أي شيء.

حول هذه النقطة تثرثر الأخبار الراهنة وهو أمر يبعث على الغثيان. ذلك هو بالذات- في منعرج تاريخي ليس عديم الصلة بالمنعرج الذي نمر به في زماننا- ما يحس به بطل سارتر: «عندما يعيش المرء وحيدا، لا يعرف حتى معنى الحكي: يختفي ما هو قابل للتصديق مع اختفاء الأصدقاء. وتختفي الأحداث كذلك. يتركها المرء تمرّ فيرى الناس فجأة يتحدثون ويمضون يغرق في حكايات بلا نهاية ولا بداية ليكون شاهدا مقيتا. لكن كل ما هو غير مقبول ظاهرا، بالمقابل، وكل ما لا يمكن تصديقه في المقاهي لا يفتقد».

قبل أن يقرر سارتر، هو أيضا توظيف تفكيره كأداة، كان يميل ميلا شديدا الى التفكير. وهذا الامر هو ما يؤاخذ عليه في الأساس. فمع سارتر تدخل المسرح شخصية هامة، قرر الزمن نسيانها عبر مروره السريع: هذه الشخصية هي الوجود. أي نعم، انه الوجود الصافي والمركزي والمقلق والساحق: «كل ما بقي فيَّ من الواقع هو وجود يتم الاحساس بوجوده». بل إن: «الحقيقة هو انني لا أستطيع التخلي عن قلمي: أعتقد ان الغثيان سينتابني وأحس بانني سأعطله حين أكتب. وهكذا أكتب ما يخطر ببالي».

نعم هو كذلك، حدثنا عن وجودك. سنرى بسرعة من يكذب، من يتكتم، من يحب، من يكره او يقول الحقيقة. من أين أنت تتحدث؟ هذا السؤال لم يكن أبدا سؤالا غبيا. لابد من استعادته فهو لم يعد يطرح كثيرا؟ قد ظهر في وقته المناسب. وهو يستحق الذكر أكثر من الشعارات الملاكة من قبيل هذا الشعار الشهير «يُمنع المنع». الأمر يتعلق بوجودك وحده وليس بآرائك وبأفكارك، وليس بالفيلم الذي شاهدته او الأحاديث التي سمعتها. يتعلق الأمر بما هو قريب بل حميم. عندما تخرج من «القيل والقال» تُعطل الغثيان، وتجد فرصة للتخلص من خطر الثرثرة الذي لا يُقاوم.

كم أن الأمر عجيب، يومئ إليك الشعر فجأة، الشعر الحقيقي. لا شيء تقريبا، مع ذلك، هناك ما يقارب لونا عديم الأهمية. ولا يتعلق الأمر بـ«قص» الحكايات واختلاقها وتحويل الحياة الى رواية مثلما تريد ذلك بكل حدة السلعة المروّجة للوهم، بل- وكعملية عكسية، باحساسك بوجودك. وهل تمنع ذلك عن نفسك؟ باسم ماذا؟ في الواقع، لا أحد يتمنى لك ذلك. راهن إذن على ما هو غير قابل للتصديق، فهو لا يستحق شيئا بل بعض التفكير فحسب.

---

* جريدة لوموند ١٣ كانون الاول ٢٠٠٢

ناس الغيوان:
نهاية أسطورة

حسن بحراوي★

الغيوان: قطعة من التاريخ

من الثابت تاريخيا أن تجربة ناس الغيوان الغنائية التي انطلقت مع بداية السبعينيات قد شكلت لحظة تحول حاسمة في المشهد الفني بالمغرب الذي ظل يعاني من الركود والاجترار لفترة طويلة، كما كانت نقطة جذب جماهيري قوية عملت على نسج علاقة جديدة مع جمهور المتلقين من خلال اعلان الثورة على أوفاق الانشاد الرخو والنزعة التطريبية التي كانت متفشية في الأغنية المغربية الرائجة، وعبر اقتراح ذلك البديل النوعي الذي كان يومها يقف في منتصف المسافة بين الاستلهام التراثي لأشكال الغناء البدوي الدفين والتبشير بأسلوب في الأداء جديد قوامه الموضوع الملتزم بقيم التمرد والرفض، والشكل الذي يستنهض ويوصل ألوان الايقاع الشعبي المهد في وجوده كالحوزي والكناوي والحمدوشي وأقلال... الخ.

وقد كانت الانطلاقة الأولى لأعضاء مجموعة الغيوان من فضاء الحلقة الشعبية التي كان من معتادهم أن يرتادوها لسماع الأزليات والعيوط وشهود أشكال الفرجة.. ثم جاءت مرحلة انخرطوا فيها ضمن المجموعات الغنائية العصرية.. وخاصة جوق «بوجمعة السيكليس» الذي نشط خلال أعياد الاستقلال للاسهام في اجواء الاحتفالات الوطنية بعودة الحرية ورحيل الاستعمار.

وفي دار الشباب بالحي المحمدي، وانطلاقا من سنة ١٩٦٣، سيلتقي الشبان الأربعة: علال، بوجميع، باطما وعمر السيد، ليجربوا مواهبهم في التمثيل المسرحي مع فرق الأحياء كفرقة (الإنارة الذهبية) وفرقة (رواد الخشبة).. وذلك في تزامن مع ممارستهم للغناء الشعبي والعصري كلما أتيحت لهم الفرصة.

وهكذا كان المسرح مدخلهم الى الغناء، مثلما سبق وأن كان الغناء مدخلهم الى المسرح، وسيكون هذا الدخول المضاعف والانقلابي سببا حاسما في نجاحهم واكتساحهم المشهد الفني بالمغرب عشية الستينيات.

ولم يمض وقت طويل حتى قادتهم خطواتهم الى بناية المسرح البلدي التي كانت تحت إدارة الفنان المسرحي الطيب الصديقي، وتعدّ يومها مدرسة غير نظامية للملسوعين بفن المسرح يتعلمون فيها أبجديات هذا الفن ويصقلون مواهبهم الفطرية.

وخلال ثلاث سنوات قضوها في ظلال فرقة المسرح البلدي بين ١٩٦٧ و١٩٧٠ سيتاح لهم تملك بعض أسرار المهنة، والتألق في أدوار مسرحية لم يكونوا يحلمون بها وهم يترددون على دور الشباب بالحي المحمدي، بل أكثر من ذلك سيمكنهم الصديقي من المساهمة في أجمل ما في الريبيرتوار المسرحي المغربي من أعمال رائدة (ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب، سيدي ياسين في الطريق، في انتظار مبروك، الحراز، الراس والشعكوكة والاكباش يتمرنون...).

وقد لعب الصديقي في هذه الحقبة دور المعلم والمرشد الى نبع الفرجة الشعبية المسكونة بالتجديد ونشدان التميّز.. ولم يكن الرجل يحتاج معهم سوى الى اشارة عابرة لكي يفطنوا لمراده ويعطوا أفضل ما لديهم من فنون التشخيص والغناء والارتجال..

ومع فرقة المسرح البلدي سيزور الغيوان، الذين لم يكونوا قد أصبحوا غيوانا بعد، في جولة مسرحية باريز وغرونوبل.. وستنخطف أبصارهم بأضواء مدينة الجن والملائكة، بل سيبلغ الانبهار بهؤلاء القادمين من درب مولاي الشريف حدا جعل بوجميع وباطما يقرران العدول عن العودة الى المغرب والبقاء في باريس تحت رحمة الصقيع والغربة المميتة.

ولما كان الصديقي قد فتح ، في خلفية بناية المسرح البلدي، مقهى من طراز خاص أسماه (الكافي تياتر) وجعله منتدى لرواد المسرح يشاهدون فيه المعارض ويقرأون الأشعار... إلخ، فقد راودته فكرة تقديم عروض غنائية لتلك المجموعات الشابة التي تعمل معه في مسرحياته.

وقد أتيح لأعضاء الغيوان أن ينشطوا فضاء (الكافي تياتر) خلال العديد من الليالي ويشنفوا أسماع الحضور النوعي القليل بمقطوعاتهم الشعبية شديدة التميز والخصوصية مثل (الصينية) و(بني الإنسان) والقطعة الهزلية (قطتي صغيرة).. وكان هذا العمل يدخل في صميم انخراطهم كممثلين في فرقة الصديقي.

وكثير من هؤلاء المستمعين لم يستسيغوا هذا اللون الحريف من الغناء لأنهم تعوّدوا على النمطية والتطريب الرخيص.. وبعضهم رأى في ما يقدمه هؤلاء الشباب، ذوو الشعور المشعثة واللباس اللافت للانتباه، نوعا من التقليعة العابرة التي سرعان ما تذهب بها أدراج الرياح.. ولكن كانت هناك جماعة قليلة من المعجبين الذين أثارتهم طرافة التربة غير المسبوقة وحدسوا ما يمكن أن تسفر عنه فيما لم

★ باحث أكاديمي من المغرب

أتيح لها أن تستكمل نضوجها وتضمن لنفسها أسباب التألق والاستمرار.
ومن حسن حظ الغيوان أن هذه الفئة القليلة التي ثمّنت موهبتهم قد سارعت الى احتضانهم وأمدتهم بالتشجيع والدعم الرمزي مما حفزهم على المزيد من الاصرار على طرق هذا الباب الجديد من ابواب الغناء الشعبي، مدججين بمواهبهم الفطرية وحسّهم التراثي العميق وخاصة بحماسهم لخدمة الذوق الشبابي الذي يئس من ابتذال الفن السائد والمأجور وأصبح يتوق الى غناء جديد يقرّب المسافة بين الواقع والانسان.
وفي سنة ١٩٦٩، وبتدخل من عمر السيد الذي كان يمثل في السلسلة التلفزيونية (للاغنو) التي كان يعدها يسري شاكر، سيقبل المخرج حسن بورجيلة أن يصور لأعضاء الغيوان أغنية (الصينية)، وكان قد سمعها على سبيل الاختبار، ولكنه اقتصر على تسجيل الأجزاء التي راقته منها بعد أن حذف المواويل وألغى بعض المقاطع.
وعندما جرت إذاعة الأغنية انطلاقا من استوديوهات عين الشق بالدار البيضاء فوجئ الجميع، بمن فيهم الغيوان أنفسهم، بالترحيب الشعبي المنقطع النظير الذي لاقته لدى الفئات العريضة من الجماهير، وأصبحت كلماتها وايقاعاتها، في وقت وجيز، هي والأغنية الساخرة (قطتي صغيرة)، على كل لسان.
وقد صادف أن كان من بين هؤلاء المعجبين بناس الغيوان متعهد حفلات اسمه علي القادري سيبادر الى الأخذ بيد هذه الفرقة الفتية ويمكّنها من الآلات الموسيقية التي ظلت تفتقر اليها (بنديرـ طبلة، سنتير وبوزق..) وزيادة في التعطف، ولكن أيضا رغبة منه في استدراج أعضاء الفرقة بعيدا عن منافسه الطيب الصديقي، سيدرج القادري بعض أغاني الفرقة ضمن فقرات برنامج التنشيطي الذي كان يشرف عليه بسينما (ريالطو) بالدار البيضاء.
وصحبة علال الذي تمت دعوته مجددا للالتحاق بالفرقة، الى جانب كل من عمر السيد وبوجميع وباطما ومحمود السعدي وعبدالعزيز الطاهري، سيلتقي الغيوانيون بالجمهور العريض مباشرة لأول مرة.. مما سيحملهم على اتخاذ القرار الحاسم بالاستقلال بأنفسهم كفرقة غنائية حرة تعمل في اطار جمعية فنية خاضعة لظهير ١٩٥٨ ويرأسها عمر السيد... وبهذه الخطوة الاخيرة، سيقطع أعضاء الغيوان كل صلة لهم بالمسرح البلدي (١٩٧٠)، وسيكون آخر عمل يشتركون فيه مع الصديقي هو المسرحية التاريخية (الزلاقة).. وذلك في وقت كانت فيه علاقتهم مع هذا الأخير قد دخلت في طور من الفتور والتدهور بسبب حالة الضيق والعوز التي عانوا منها طويلا داخل فرقته خاصة خلال رحلتهم الى الديار الفرنسية.
وكمحترفين مصممين على خوض مغامرة تجديد الأغنية المغربية، سيدشن ناس الغيوان مسيرتهم الفنية، بمعانقة جمهور الشباب في القاعات السينمائية الشعبية بالدار البيضاء، خاصة الفئات الطلابية التي ألهبت حماسهم لدرجة رأوا فيها رمزا للثورة والتحدي وهتفوا باسم الغيوان مرددين الشعارات السياسية التي كانت تذهب بعيدا في تأويل نصوص الأغاني وتفرط في اسقاطها على الواقع المعيش والملئ بالثغرات.
وكان الغيوان قد برزوا في أول حفل لهم انعقد بسينما السعادة بالحي المحمدي بالدار البيضاء سنة ١٩٧٠، تلته حفلات أخرى هنا وهناك في الأندية الرياضية والقاعات السينمائية.
ومن جملة المثقفين الذين تعهدوا الغيوان في بداية انطلاقتهم يجب ان نذكر الطيب الجامعي الذي شجعهم وأشرف بنفسه على طبع ملصقهم الأول الذي أنجزه الفنان الفرنسي ستيفان، وهو الملصق الذي ارتبط بهم وظهر على خلاف أسطوانتهم الأولى وظل علامة على تجربتهم المتميزة.
كما استضافهم الصحفي خالد الجامعي وأحاطهم برعايته وحذبه وجعل من بيته في الرباط مقاما لهم عندما يحلون بالعاصمة.. حيث كان من المعتاد أن تتاح لهم مجالسة نخبة من الصحفيين والمثقفين المولعين بالفنون من أمثال ادريس الخوري وبنعيسى الفاسي.
وفي هذا السياق يعترف الغيوانيون أنفسهم بأن انبثاق مجموعتهم لم يكن قرارا فرديا من وحي المزاج، بل انه كان ثمرة نقاش طويل وصاخب أسهم فيه وعضده بالمشورة والتشجيع العديد من الفنانين الشباب في ذلك الإبان، منهم من لمع اسمه في الوسط الفني كالممثل عبدالقادر مطاع والفنانين الساخرين الحسين بنياز (باز) وأحمد السنوسي (بزيز).. ومنهم الأقل اشتهارا كالطيب الجامعي والناجي والبرمكي وسواهم.. فضلا عن طائفة متزايدة العدد من الاساتذة والصحفيين والمعجبين.. وكل هؤلاء رعوا هذه التجربة وهي في المهد وأبدوا نحوها الكثير من التعاطف والمآزرة بل إليهم يعود الفضل في اقتراح تسمية المجموعة بناس الغيوان، هذه التسمية التي تفوح بعبق التاريخ وتفيض بالشاعرية وأكثر من ذلك تدل على المنحى الغنائي الذي اختارت المجموعة الخوض فيه، وذلك بدل التسمية الأصلية (نيو درويش كروب) التي تشتم منها رائحة التغريب والاستلاب الذي جاء الغيوان تحديدا لمناوءته ووضعه في أزمة.
إن إلقاء نظرة عابرة على الظرفية السوسيوثقافية التي رافقت ظهور هذه المجموعة من شأنه أن يعطي فكرة عن شروط انطلاق هذه الظاهرة الغنائية الاستثنائية وبيان السبيل الذي سارت فيه لترسيخ حضورها وضمان اسباب استمرارها واشعاعها وطنيا وعربيا..
فمع الغيوان سيبرز الانسان المغربي لأول مرة، بكل بؤسه وانسحاقه، كموضوع لأغنية تريد أن تعبر بغير سوقية، وتطرب دون ابتذال، وتحتفي بالقيم الجماعية ضدا على النرجسية والنجومية المريضة..
ولم تسع الاغنية الغيوانية، عبر مسارها الطويل، للتمترس وراء شعارات براقة تتخذ من السياسي ذريعة لاستلاب الجمهور العريض، وإنما سارت بوعي وبكامل التلقائية في اتجاه استلهام أبرز ما في التراث الشعبي من لحظات مضيئة واستقطار نسغ الوجدان الجماعي المغربي، وتفجير طاقاته الخبيئة التي ظلت متوارية خلف أسجاف النسيان والإلغاء والتضليل.
ومظهر الجدة في التجربة الغيوانية أن اصحابها لم يكونوا ممن يحتمون بثقافة عالمة من أي نوع، ولا كانوا ممن يقف خلفهم حزب أو قبيلة، بل انبثقوا كلهم من صميم الفئة الاجتماعية الأكثر هامشية في مجتمع الدار البيضاء (الحي المحمدي)، ولم يكن أحد منهم قد تجاوز المرحلة الاعدادية من دراسته بسبب قيود الفقر ونقائص نخبوية التعليم.. كما لم يسبق لأحدهم أن التزم سياسيا او نقابيا أو كان له ولاء لهذه الجماعة الايديولوجية أو تلك.
على أن ما خسره الغيوانيون في الوعي السياسي والتكوين الثقافي قد ربحوه في الوعي الفني، الجنيني حقا ولكن الأساسي، الذي استطاع

أن يقود تجربتهم الى التبلور ثم الى التجذر العميق في التربة الشعبية الأصيلة... ومن ذلك أن بوجميع وباطما كانا مولعين بالتنقيب في بطون الكتب التراثية والنبش في الذاكرة الشعبية بحثا عما تتضمنه من مرويات وعيوط وسراريب.. وكان عبدالعزيز الطاهري عاشقا لفن الملحون حافظا للكثير من متونه وكنانيشه.. وكان عشق عمر السيد وعلال منصرفا الى الأداء الموسيقي واستكشاف الايقاعات والأهازيج الموغلة في العتاقة والمهددة بالاندثار بسبب الإهمال.

وهكذا تجمّع في أفراد المجموعة الغيوانية ما تفرّق في سواها من أنماط الموهبة وضروب الميول والمهارات التي كانت تتكامل مع بعضها مشكلة بديلا تاريخيا وجماليا للسائد والمبتذل من الغناء الشعبي الساذج، ابتداء من العيطة التقليدية التي كان أداؤها آخذا في الانحدار مع نهاية الستينيات، مرورا بفن الملحون والاندلسي والغرناطي وسوى ذلك مما كان يملأ الأسماع ويتراوح بين الوفاء للذوق الشعبي الرخيص الذي قد يصل الى حد الابتذال والميوعة، كما في بعض نماذج العيطة مثلا، والانحراف بعيدا عن هموم الشعب ومعيشه اليومي، مثل موسيقى الآلة التي ظلت ملتصقة بمجتمع النخبة ومستغرقة في الحلم باستعادة الفردوس المفقود.

والى جانب الغناء الشعبي الذي رافق تطور المجتمع المغربي، بين بداية الاستقلال وأوائل السبعينيات، برزت الأغنية العصرية قوية ومتألقة بأوتار فنانين مغاربة كبار من أمثال أحمد البيضاوي وعبدالسلام عامر وعبدالرحيم السقاط وعبدالقادر راشدي محمد بنعبدالسلام، دون أن ننسى عبدالوهاب الدكالي الذي كان يغني ألحانه ويحتل مكانه الى جانب المطربين العصريين كعبدالهادي بلخياط ومحمد الحياني.

والحق يقال، فقد كانت الأغنية المغربية العصرية في أوج عطائها لحنا وأداء وانتشارا، وسمحت لها الاذاعة، وفيما بعد التلفزة، بأن تأسر اسماع الشباب وتحرك وجدانهم الذي كان قد بدأ يضجر من أغاني عبدالوهاب الأسيانة وبكائيات فريد الأطرش وعبدالحليم..

في سياق هذه الظرفية الثقافية والفنية انبثقت تجربة ناس الغيوان التي سرعان ما احتضنت الشبيبة المغربية وجلبت اليها فلول الغاضبين من ابتذال الغناء الشعبي واجتراره للموضوعات والايقاعات، واستقطبت الناقمين على رومانسية الأغنية العصرية وابتعادها عن الواقع.

وقد اتيح للغيوان كذلك أن يقتنصوا جمهورا شبابيا آخر كان مشغولا بتتبع فتوحات موسيقى البوب الانجليزية والأمريكية (خاصة البيتلز والرولينج ستونس وبوب ديلان وجون بيز...) أو موسيقى المنوّعات الفرنسية كما برزت مع مجموعة مجلة (سالي لي كوبان) وجاك بريل وليو فيري وجورج موسطاكي... الخ.

فهب هذا الرعيل الجديد يجذب على أنغام الغيوان التي أججت أعماقه وأعادته الى جذوره وخلصته من التعلق بصوت الآخر المختلف الذي كان يسير به نحو استلاب محقق وغير محسوب العواقب.

ومثلما كانت مجموعة (البيتلز) الانجليزية ذائعة الصيت تغني ما يكتبه ويلحنه عضواها الاساسيان (جون لونون وبول ماكارتني)، كذلك راح العربي باطما وبوجميع والطاهري يؤلفون مجموعة من الاغاني يشكل معظمها استمدادا من التراث النائي الشعبي الغميس ويعملون على تجويدها و«اعطائها صبغة نضالية وسياسية» كما يعترف بذلك الراحل العربي باطما (الرحيل ص١٦٧).

وينبغي أن نفهم السياسة هنا بمعناها الفطري الذي يقضي باستعارة عبارات التراث المسكوكة وذات الايحاء والدلالة التي تستعيد حضورها في اليومي والمعيش.. ويتعلق الأمر في معظم الأحيان بتحويل المتن التراثي ونقله الى المعاصرة ليزول الحجاب بين العالمين في اطار من التوافق والانسجام.

وفي أحيان أخرى يقتبس التراثي بنصه كما في أغنية (غير خذوني) التي تتضمن أجزاء من رباعيات الزجال الشعبي سيدي عبدالرحمن المجذوب، او اغنية (سبحان الله صيفنا ولى شتوا) العائدة في أصلها الى ابن الموقت المراكشي، واحيانا ترد على لسانهم روائع لا نهتدي الى مصدرها كما في أغنيتي (يامنة) و(يامن هو باز).. أو في اغنية (ماهمّوني) التي ظلت في حكم الممنوعة لعدة سنوات حيث يحضر الخطاب السياسي المباشر مغلفا في غلالة من النظم الزجلي المحكم الذي يذكر، في جزء كبير منه، بقصائد الجفريات في فن الملحون..

والمرجح أن هذه الاغنية الاخيرة كانت من تأليف باطما وبجميع أثناء مقامهما في فرنسا في أعقاب سفرهما اليها ضمن فرقة الطيب الصديقي... مثلها في ذلك مثل (واش أحنا هما احنا) و(حلاب بويا الحليب) المعروفة بـ(الحصادة).. وهي الاغاني التي ستشكل ريبيرتوار الانطلاق لمجموعة ناس الغيوان.

ومع كل ما يمكن أن يقال عن التناول السياسي في أغنية الغيوان، وهو ليس موضوعنا في هذه الدراسة التوثيقية، فانه مما يحمد لناس الغيوان أنهم اخرجوا الأغنية المغربية من حالة السبات والمراوحة الى حلبة الشأن العام، العربي والوطني، فغنوا لفلسطين وصبرا وشاتيلا والانتفاضة، كما غنوا لافريقيا المكتوية بجوعها وتناحرها.. وللمواطن العربي التائه في البرية منتظرا الذي يأتي ولا يأتي.. وسوى ذلك من الموضوعات القومية والنضالية التي ظلت مغيبة في المشهد الغنائي العربي أما بسبب الحيطة والتواطؤ، كما في الأغنية العصرية، أو بسبب الجهل والأمية التي كانت تسجن الغناء الشعبي في موضوعات المجون والجنس الرخيص.

تلك كانت صورة عن لحظة الولادة والانبجاس التي أسفرت عن ظهور ناس الغيوان، هذه المجموعة الغنائية الرائدة التي ستبصم بأهازيجها ومواويلها جيلا بكامله، وستؤثث فضاءنا السمعي ثم البصري لثلاثة عقود مديدة استطاعت خلالها أن تقاوم كل العواصف والهزّات التي تناوبت عليها، بما في ذلك الرحيل التراجيدي لعضويها البارزين بوجميع(٧٤) وباطما (٩٧) والانسحاب الغامض لعبدالرحمن باكو(٩٤).

تجربة الغيوان في محك النقد

بالرغم من النجاح الجماهيري الباهر الذي حققه الغيوان منذ ظهورهم أوائل السبعينيات، ذلك الظهور الانقلابي الذي سحب البساط من تحت جميع الألوان الغنائية الرائجة في ذلك الإبان، فان الاعلام الثقافي والفني قلما نظر إليهم بغير نظرة الريبة والتجاهل بل اللمز والتشهير.. وهو أمر يتضمن لغزا كبيرا لا سبيل الى فهمه بغير التأمل الفاحص للمشهد السوسيوثقافي برمّته.

ولو كان هذا الموقف مقتصرا على الاعلام الرسمي لهان الأمر وسهل التأويل، ذلك ان الغيوان رغم خفوت الوازع السياسي المباشر لديهم كانوا قد برزوا للوجود وهم محاطون بلفيف من مثقفي اليسار ممن

يناهضون الفن المأجور ويقاطعون حلقة الغناء الرسمي، فضلا عن أن مظهرهم البوهيمي، الذي كان الماسكون بالسلطة يتأففون منه، لم يكن موضع ترحيب أو احتفاء رسمي يذكر.. على الأقل في بداية ظهورهم.

ومهما يكن، فقد عاشت تجربة الغيوان منذ نشأتها وضعية تحبل بالمفارقة، فمن جهة هناك الترحيب الشعبي الكاسح الذي احتضن الظاهرة وغالى في الاعلاء من شأنها خاصة من لندن الجماهير الطلابية والنخبة المثقفة، ومن جهة أخرى جاءت الكتابات النقدية المواكبة لها على العكس من ذلك مخيبة للآمال بل وتبعث على الاحباط في معظم الاحيان.

ومن جملة مفاتيح هذه الوضعية ان ظهور الغيوان تزامن في الثقافة المغربية مع انتشار المد الايديولوجي الذي كان يعطي الأولوية في النقد والتحليل للاعتبارات السياسية والفكرية ويرفع شعار الالتزام كمبدأ أساسي لا محيد عنه، ومن هنا شعر النقاد المؤدلجون بالحيرة أمام هذا الالتفاف الجماهيري العارم الذي استفاد منه الغيوان والذي لم يكن من الممكن تفسيره عندهم بغير الانبهار الذي كان الشعب «ضحيته» عندما ظن أنه عثر أخيرا على ضالته في هذا اللون الغنائي «البديل».

وهذا ما يفسر تلك المطالب المستحيلة التي راح بعض هؤلاء النقاد يواجهون بها المجموعة الغنائية الفتية، كدعوتها الى «تحديد موقفها الطبقي الذي يجب أن تصدر عنه لبلورة الأبعاد الاجتماعية والتاريخية»، أو مآخذتها لأنها لم تناهض صراحة «الفكر الرجعي الذي غرس جذوره في بنية المجتمع مشحونا بمفاهيم غيبية ورؤى اسطورية وبتعاليم اخلاقية استسلامية»، وأخيرا مطالبتها بأن «تؤطر العنف الشعبي وتوجهه وجهته التاريخية».. (جريدة المحرر ٢٥-٤-١٩٧٦).

ومن الواضح أن أعضاء الغيوان، بثقافتهم المحدودة ووعيهم السياسي الطفولي، ما كان بوسعهم ان يستوعبوا هذه التصورات المعقدة التي طوقتهم بها الانتليجنسيا ولا كانوا يملكون الوسيلة للرد عليها أو التجاوب معها.. لكن شيئا خبيئا في أعماقهم كان ينذرهم بخطورة ما كانوا خائضين فيه ويجعلهم قاب قوسين أو أدنى من ادراك طبيعة المسار الصعب الذي وضعا فيه أنفسهم.

لكن مما كان يثلج صدورهم أن هؤلاء النقاد أنفسهم كانوا يستهلون مقالاتهم بالاشادة بتجربتهم التي ظلت توصف بأنها «منعطف أساسي للاغنية المغربية»، وبأنها شكلت «التجاوز الموضوعي لأغنية المناسبات والابتذال ومثلت البديل الجيد شكلا ومضمونا».

وإذا كنا اليوم نتفهم قساوة هؤلاء النقاد الذين جبلوا على النظر الايديولوجي الصارم، والمماحكة الفكرية التي تحاسب التجربة في أدق ملامحها وتضعها على محك الاختبار معطية اياها أدوارا تتجاوز بما لا يقاس موقعها كفرقة موسيقية متواضعة المحتد ومحدودة التأثير وخاصة غير معنية بالشأن السياسي المباشر.

وفي مقابل هذه النقود التي تأخذ بالتصور الايديولوجي المفعم بقيم النضال والالتزام، برزت الى الوجود أشكال أخرى من النقد جارحة ومتجنية ولا ترى في التجربة سوى مظهرها السلبي بل التآمري، كتلك التي اعتبرت أغاني ناس الغيوان «تنازلا رخيصا ورضوخا لضغوط الطبقة المحتكرة التي تريد تمييع الظاهرة واسقاطها في الابتذال وخدمة المناسبات»، او تلك التي رأت في اغاني من قبيل (الحصادة) و(الهمامي) مثلا تكريسا لواقع الضياع واليأس الذي ترزح فيه الجماهير العريضة وتأبيدا لحالة الاغتراب والتذبذب البورجوازي الصغير... الخ، او تلك التي فهمت مخاطبة الغيوان لجماهير الطلاب والمثقفين والموظفين الصغار على ان المقصود بها هو ادارة الظهر لطبقة العمال والفلاحين والمهاجرين «اصحاب المصلحة الأولى في التغيير» ودليلا على تورط الغيوان في مؤامرة مشبوهة مسكوت عنها...

وخارج دائرة هؤلاء واولئك ارتفعت أصوات فئة من المعنيين بالشأن الموسيقي والفني تحديدا لتقول كلمتها في «النازلة الغيوانية» بطريقة بدت أحيانا خالية من اللطف واللباقة.. خصوصا آتية من فنانين رقيقين لهم مكانتهم في الوجدان الشعبي الذي انبثق منه الغيوان أنفسهم.

ومن ذلك رأى الموسيقار الراحل أحمد البيضاوي الذي لم يعدل منه إلا أواخر حياته عندما شاهد المقام الذي آلت اليه الاغنية الغيوانية وطنيا وعربيا، وهو الرأي الذي لم يكن يخرج فيه عن التنقيص وقلة الاعتبار الذي كان المرحوم يسحبه على كل أشكال الموسيقى الشعبية التي تقع برأيه خارج دائرة الابداع وتدخل مدخل التعبير الفطري والبدائي.

وكذلك فعل الباحث الموسيقي الراحل محمد الرايسي الذي عاب بلهجة حادة على الغيوان افتقارهم الى المعرفة بالعلم الموسيقي وجهلهم بالهارمونيا واتهمهم بافتعال الضجيج وتكريس غناء العلب الليلية وتشجيع الضحالة... الخ.

ومن بين المآخذ الفنية الأقرب الى الموضوعية تلك التي ترددت بصدد تعامل الغيوان مع التراث الشعبي ورأت انهم لم يطوعوه بما يكفي ليوافق التذوق الجديد وإنما اكتفوا بنقل قوالبه الجاهزة دون تطوير يذكر.. ونظرت الى اقتصارهم على الآلات العتيقة باعتباره نوعا من القصور سجنهم في مقامات موسيقية رتيبة لا تقوى على التعبير عن روح العصر (عبدالله قانية).

وقبل ذلك جاء من يقول في أواسط السبعينيات أن موجة الغيوان ظلت حبيسة ألوان موسيقية اثنوغرافية (الكناوي، الحمدوشي، أقلال ودقة أهل توات..) مما جعلها تتحول «لوحة فولكلورية تقدم لهواة الآثار القديمة» وتعطي الدليل على تعامل «ناقص ومبتور» مع التراث.

وتسجل بداية الثمانينيات انخراط الزجال أحمد المسيّح في السجال الدائر حول الغيوان بواسطة مقالة نارية نشرها في الملحق الثقافي لجريدة (المحرر) تحمل عنوانا ملغوما بعض الشيء (احذروا الغيوان) يمزج فيه بين الاشادة الساخرة بالظاهرة والتنبيه الى الانزلاقات الكثيرة المحتملة الي تتهددها، وقد كان المسيح يلمّح الى نقائص انخراط الاغنية الغيوانية في بعض الأوساط الهامشية، الهيبية والعدمية، وتحوّلها الى رمز لمرحلة تعيش على البوهيمية والانتظارية بدل أن تستمر كأغنية شعبية يراد فيها للابداع أن يؤكد التزامه ويسجل انحيازه لصفوف الذين انبثقت من صلبهم.

وكذلك فعل الشاعر حسن نجمي في مقالة تحليلية نشرها سنة ١٩٨٣، أثار فيها العديد من القضايا النظرية والجمالية التي لها صلة بالتجربة الغيوانية، ويبدو ان احدهم ممن كانوا يحيطون بالغيوان قد أول لهم المقالة على نحو آثم بحيث استفزت أعضاء الغيوان

واعتبروها نقدا هداما لتجربتهم ولا تترك لهم اية فضيلة في دائرة الأدب الشعبي الذي يرفعون شعاره.. وإلى اليوم ما يزال نجمي على رأيه في انه كان يقصد الى التقييم البناء والايجابي لما حققته عشر سنوات من مسيرتهم الغنائية وان ما كتبه انما جرى تأويله تأويلا مغرضا لا يشعر انه مسؤول عنه هو الذي ظل يعتبر نفسه دائما نصيرا للتجربة الغيوانية وأحد الذائدين بقوة على مكانتها وتراثها.

ولابد لنا في هذا السياق الاسترجاعي أن نعرّج على أهم مساهمة مبكرة اتجهت الى تقييم عطاء الغيوان وذلك عبر الوقوف عند دراسة حنون مبارك الموسومة (ظاهرة ناس الغيوان) التي قدمها اواسط السبعينيات لنيل الاجازة في الآداب بفاس سنة ١٩٧٥ تحت اشراف الدكتور حسن المنيعي ثم نشرها له الشاعر محمد بنيس في مجلته (الثقافة الجديدة) سنة ١٩٧٧ قبل أن تصدر في كتيب مستقل فيما بعد. وعدا الأهمية التاريخية التي تكتسبها هذه الدراسة بحكم السبق الذي حققته في تناول الظاهرة في هذه الفترة المبكرة من نشوئها، فانها تقدم باليد الأخرى صورة عن التعامل الاكاديمي الذي يتوخى التحليل باعتماد النصوص في المقام الاول والتجرد قدر الامكان من النظرة الذاتية التي قد تحجب عن الباحث حقيقة ما يبحث عنه.

ومنذ البداية لا يخفي حنون تعاطفه مع الغيوان الذي يرى في تجربتهم هاته «تجربة البحث عن كيمياء تصل صراع الانسان الحاضر بمواطئ قدميه في السابق» اشارة منه الى مزاوجة المجموعة بين الحداثة والتراث، ثم يكرس فصلا كاملا للبحث في عوامل نشوء الظاهرة رابطا اياها بالأحداث التاريخية والوقائع السياسية (حرب ٦٧ مثلا) قبل ان يخلص الى مقارنته بظاهرة قريبة العهد آنذاك تمثلها اغاني فؤاد نجم والشيخ إمام التي كانت قوية الحضور في الاوساط الملابية.

ويمضي حنون بعد ذلك بعيدا في تأويل الظرفية التي انجبت هذه المجموعة الغنائية قائلا: «تحت ضغط هذا الجو المشحون وتحركات السبعينيات الرافضة للترميم انطلق ناس الغيوان ضد التداعي الغنائي، وقد كان من اللازم أن يخرجا من صلب هذه الحركة لا من السطح....» ونحن نظن ظنا قويا ان جماعة الغيوان البسيطة لم تكن تماما كما يصفها صديقنا حنون في كثير من أطراف دراسته، فهي لم تناضل أو تحلم او ترفض او تدين على ذلك النحو البطولي والملحمي الذي توصل اليه من خلال تحليل أغانيها، كما لم تثور الأغنية الشعبية المغربية «في أحيانها لتراث شفوي مقموع وفي طابعها السياسي الرافض..»، وإن كنا نتفق معه في كونها انزاحت عن ابتذال الأغنية الشعبية الرسمية وخلصتنا من ميوعتها عن طريق التغلغل السريع في أوسع قاعدة جماهيرية.

على ان حنون سرعان ما يغادر النظرة العاطفية المشبوبة الى رصانة الباحث الموضوعي عندما يقرّ بأن لغة الغيوان والقوالب الفنية المستعملة تقربهم من المستوى الشعبي من ناحية الشكل، بينما المضمون يظل قاصرا، ومن هنا التصدع بين الشكل والمضمون الذي لم يكن الفكر الغيواني «البورجوازي الصغير» بقادر على تدليله بسبب محدوديته وقصوره.

وأما بعد فقد مرت أوقات عل الغيوان كانوا يبتئسون فيها لما يتعرضون له من النقد والتشريح والمؤاخذة من هذا الطرف أو ذاك، معتبرين ذلك من ظلم ذوي القربى الأشد ايلاما على النفس «من الحسام المهند».. مدخلين إياه في باب القولة المأثورة «مغني الحي لا يطرب».. ولكن إذا غادرنا الجانب السجالي من المسألة فانه يبدو أن الفائدة المنظورة لكل هذه النقود هي الاقبال المخلص على مواكبة التجربة بمساءلتها وتسهيل انخراطها ضمن سجّل جديد هو سجل الابداع الذي يمتح تميزّه من استضافة التراث الموسيقي العتيق ودمجه في حساسية حديثة تقطع مع انحطاط الاغنية الشعبية المبتذلة والاغنية النخبوية الرسمية التي تدغدغ العواطف وتباشرها بطريقة رخيصة.

على ان ما ظل يبهج الغيوان أكثر من غيره هو ما يقوله عنهم بعض الكتاب الأجانب من تقريظ بين الحين والآخر، وبهذه المناسبة أو تلك، من قبيل ما صرح به السوسيولوجي الفرنسي جورج لا بساد في شأنهم حين اعتبرهم «ثورة موسيقية وثقافية حقيقية سوف تقلب المشهد الموسيقي رأسا على عقب..»، ومعروف عن هذا الاخير اهتمامه بالظواهر الاثنوغرافية مثل كناوة وطقوس الجذبة العيساوية والجيلالية ولذلك رأى في الغيوان ممارسة تستعيد شطحات التصوف الشعبي ومواويل السماع وتبشر بانبعاث «دروشة جديدة».

ويدخل في هذا الباب كذلك ما كتبه عنهم الروائي الاسباني نزيل مراكش خوان غويتيصولو الذي رأى ان التجربة الغيوانية جاءت «لايقاظ الضمائر والحساسيات ووضع اجوبة على القلق وعلى مطالب الشبيبة الحضرية»، وأن الغيوان بحلولهم الاستثنائي في المشهد الفني لحقبة السبعينيات «لم يكتفوا بمعارضة الأذواق المهيمنة للبورجوازية الحضرية، بل قلبوا فوق ذلك تراتبية القيم الثقافية المغربي..». على ان ما يميز تصريح هذا الكاتب ذي المواقف الأممية المعروفة هو تصديه للجذور الثاوية في اصل انبثاق ظاهرة الغيوان والتي يرى أن بروزها في الحي المحمدي، ذلك الحي الشعبي العريق، لم يكن ممن باب الصدفة وإنما جاء تعبيرا عن «ظواهر الانفجار الديموغرافي والبطالة وفقدان تقاليد الهوية والتغريب الفردي لبعض القطاعات الحضرية....».

وبين المواقف الوطنية «المتحاملة» والتصريحات الاجنبية «المهادنة» يبقى ناس الغيوان، بتاريخهم الفني الزاخر وحضورهم الاثيري المتمين، بمثابة الذاكرة الجماعية التي سجلت أمشاجا من أفراحنا وأتراحنا، وأغنت متخيّلنا الغنائي بمزيد من الروائع والآليات البديعة التي سيمضي وقت طويل قبل أن نجد ما يماثلها او ينازعها مكانتها. وفي جميع الأحوال، فليغفر لنا الغيوانيون حبّنا القاسي.

مختصر سيرة كاتب الدراسة

من مواليد ١٩٥٣ بمدينة المحمدية (المغرب)
باحث في الأدب الحديث والتراث الشفوي.
استاذ الرواية والمسرح بكلية الآداب والعلوم الانسانية.
جامعة محمد الخامس بالرباط
عضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب.
عضو هيئة تحرير مجلة آفاق الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب.
من بين مؤلفاته:

- بنية الشكل الروائي، بيروت ١٩٩٠.
- المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية بيروت ١٩٩٣.
- عبدالصمد الكنفاوي: سيرة انسان ومسار فنان طنجة ١٩٩٩.
- ذاكرة المغرب الساخر، المحمدية ٢٠٠٠.
- حلقة رواة طنجة، الرباط ٢٠٠٢.
- فن العيطة بالمغرب، المحمدية ٢٠٠٢.

سقوط دولة المعنى
في الشعر العربي الحديث

محمـــد الغـــزي★

إن الغموض أصل مكين من أصول الكتابة الشعرية، بل لعل الغموض، غموض الشعر الحديث، دليل على انسلاخ الشعر عمّا ليس منه، وارتداده الى طبيعته الأولى. فالغموض فيه لا يرتبط بطرائق تصريف القول بقدر ما يرتبط بأصل التفكير الشعري الذي هو تفكير استعاري لا يفتأ يجدد علاقتنا بمطلق اللغة، أي بمطلق الوجود.

لكن الغموض ليس نقيض المعنى وإنما هو رديفه والدليل عليه. قد تتقاذف بقارئ القصيدة الغامضة المسافاتُ. وقد تتداخل أمامه السبلُ، لكنه يظلّ مع ذلك قادرا على ادراك المعنى والفوز به، أو إنشائه إنشاء وهو يدمج وعيه الذاتي بمجرى النص الذي يقرأ، فالنص الغامض، كمّا يردد الرمزيون، نص مثقل بالمعاني، لكن تلك المعاني لا تلمح إلا «كما تلمح السماء الزرقاء من خلال أغصان الدالية المورقة» فالغموض إرجاء، للمعنى وليس نفيا له... وعدُ دائم بدلالات محتملة.

غير أن الشعر الذي نباشر لا ينضوي إلى الشعر الغامض الذي ذاع أمره في مدونة الشعر الحديث. الشعر الذي نباشر ليس غامضا وإنما هو عارٍ من المعنى، تقصد الشاعر إفراغه بوسائط عديدة منها الخروج على كل خصائص الجنس قديمها وحديثها حتى بات نصا لا يشفُ عن أي مرجع يمكن للقارئ أن يفزع اليه ليفض مغلقه ويحل مُشكله. هذا النمط من الشعر بدأ يغنم مساحات جديدة في مدونة الشعر الحديث فلا يكاد يبرأ شاعر منه.

إنه الشعر الذي يترك «المبادرة للكلمات» تتعاطف وتتدافع، ويلوي بعضها على بعض دون أن ينتظمها نسق مخصوص او يسوغها منطق معلوم.

في هذا الشعر بات الشاعر صنيع اللغة بعد أن كان صانعها بحيث غدت وظيفته تتمثل في الاستجابة لحركتها الإبداعية الحرة، أما المتقبل فقد بات رائيا وسامعا في آن يتلقى اللغة أجراسا وألوانا وأشكالا لا معاني ومضامين وموضوعات.

إن المعنى مشرب بمعان غيبية، فهو الماهية التي تسبق كل وجود، وهو الحقيقة المطلقة، والفكرة العارية، فالخروج عليه خروج على كل ما استتب واستقر واكتسب قداسة من أثر تكرار بعد تكرار.

وقد كان تاريخ الشعر موصولا بالمعاني يسترفدها من خارجها، والمزية ظلت في طرائق العرض وأساليب الاداء. أما تاريخ النقد فقد بقي تاريخ ملاحقة تلك المعاني يستخرجها من مكامنها المستورة في اللغة حتى تقع عليها الحاسة. وكأن المعنى هو الذي يضفي على كل قراءة معنى. ولعل الهروب منه في الشعر الذي نباشر هروب من أسطورة الأصل والسلالة وانعتاق من تاريخ الشعر المحمل بكل هذه الآثار.

لما تقدم ذكره اخترنا أدونيس في كتابه الشعري «أبجدية ثانية» الصادر عن دار توبقال سنة ١٩٩٤ لتدبر هذه الظاهرة، والتأمل فيها. وقد اخترنا هذا الشاعر لأنه استقر في ذاكرتنا الشعرية استقرارا مطمئنا حتى بات الباحث غير ملزم بتسويغ اختياره. فأدونيس جرب

★ شاعر وأكاديمي من تونس

مختلف أشكال التعبير ولم يستقر في هذا التجريب على حال.
هذا الكتاب أنموذج صالح لتمثل القصيدة الأدونيسية في مختلف أطوارها ففيه تتداخل أصوات وأصداء بعضها يتحدر من قصائده الأولى، وأخرى من أغاني مهياره، وبعضها الآخر من «مفرد بصيغة الجمع»، وبعضها يبدهنا فلا نكاد نقف له على أثر فيما عهدنا من شعر الشاعر حتى لكأننا إزاء أبجديتين أبجدية أولى تضم مجاميعه الأولى وان لم ينقطع أثرها في هذا الكتاب، وأبجدية ثانية تتسع لعدد من القصائد التي نباشر.

ولا نخال القارئ إلا مشدوها أمام مقاطع مثل هذه (هذا إذا تمكن هذا النمط من الشعر من أن يخلق قارئه)

«أوه- ما هذا العالم الذي نفخوا بين ساقيه الزئبق
جمدار أمير شكار جوكندار استادار
جمقدار بشمقدار
طبول أبواق مزامير
- ما رأيك في هذا العالم أيتها الخنفساء؟
- ما تقول في حظوظنا، أيها النسر؟
الآفة من فوق
والتاريخ غيوم تضحك في مساء تجرها الريح.
هو ذا ماء الجوزة يشتعل بأحزاني كل أحزاني لا تلبس إلا ثياب الصمت وقلما يقرأ في وجهي إلا غيم لا أسئلة، وعندما يحاصر عيني ذلك الأحمر ثوب القصبة.
الذي يأبى قلبي أن يرى فيه غير الأزرق البنفسج أقول للون هو كذلك باطن.
لبعضها غصون كأنها الجدال ولبعضها نهم كأنه تلك الموقدة نار الله.»

إن هذه المقاطع تنسخ كل رواسم الشعر وسننه، فكأن الشعر يمحو ذاكرته، لكأنه يقوض كل خصائص جنسه، فسدى نبحث عن الشعر الذي عهدنا في الشعر الذي نقرأ فالنص هنا لا يعود الى نفسه بقدر ما يعود عليها ويهدم قائمها، بحيث انتهى مجموعة دوال عائمة انفصمت عن مدلولاتها حتى باتت بالرسوم والأشكال أشبه.

على المرء إزاء هذا الشعر ألا يفكر في المعنى يستصفيه من ابياته وإنما عليه أن يرى الى النص كما يرى إلى الأشياء فالنص لا يحيل على صورة ذهنية أو معرفة ادراكية وإنما يحيل على حضوره وعلى الحيّز الذي يشغله، والفراغ الذي يملؤه. النص، بعبارة أخرى كفّ عن أن يكون واسطة أو ذريعة أو وسيلة واصبح مادة لها كثافتها وحضورها وتوهجها.

وأمام هذا النص لم يبق للنقد إلا يهجر المتن الى خارجه من حواف وهوامش وبياض حتى لكأن النص انزاح عن فضائه، وبات هامشا، وانزاح الهامش عن مداره وأصبح النص. ولا أحد من النقاد يعترف بخذلان أدواته ومصادراته النقدية فهذا الشعر ليس غامضا وليس واضحا وانما هو شعر ينشأ بمعزل عن هذه الثنائية التي دأبنا على التعامل مع النصوص على أساس منها.

يشير العلاميون إلى أن الأجهزة العلامية تتمايز بتمايز المادة التي تكونها، لكن أدونيس يستبقي المادة نفسها ومنها ينشئ جهازا علاميا ثانيا ولم يتأت له ذلك إلا بضرب من اللعب اللغوي القائم على الصدفة التي لا يسوغها قانون أو يتحكم فيها منطق.

هل يمكن اختزال جملة هذه القضايا ضمن ثنائية المعنى والدلالة التي تقدمها السيميولوجيا الحديثة زوجا يتوسل به الناقد لتطويق النص من حيث هو قول ومقام قول. إن القصائد التي نقرأ تستعصي فلا تخضع لهذه الثنائية، وتبقى خارجها.

يقر الشاعر بدءا من عنوان الكتاب أنه يؤسس لأبجدية ثانية، وكأنه يعترف بعقم الأبجدية الأولى التي أنهكها الاستعمال حتى استنفدت كل طاقاتها ودلالاتها وباتت لا تقول إلا خواءها، لهذا يجترح أبجدية ثانية تكون اقدر على وسم نصيه، وحمله حملا ثانيا.

كل كتابة تقوم على أبجدية تكون تواطؤا بين طرفين إلا أن أدونيس ينشئ أبجديته التي لا تواطؤ فيها بينه وبين المتقبل. فالقارئ لا يدرك ولا يفيد وإنما يبصر ويسمع لكأنه ازاء لغة غير لغته، لغة لا عهد له باصواتها، وأجراسها. فأدونيس ينقض علامية النص ورمزيته ويحيله الى صوت محض، الى لون محض.

إن العنوان يبشر بمنظومة علامية ثانية يجترحها أدونيس، لكنها المنظومة الي لا تحيل على الشعر، وإنما تحيل على اللغة، مطلق اللغة. فأدونيس لن يبدع شعرا جديدا وإنما لغة جديدة قد تكون خميرة جديدة... فطموح أدونيس ارقى من الشعر وابعد مدى.

إن القارئ ليخطئ إذا سعى الى البحث عن معنى في تلك المقاطع ينبغي أن يستبدل «أسلوب المعرفة» بـ«منهج اللذة» فنحتفي بإيقاع الكلمة وشكلها، وطرائق توزيعها، وأصدائها، ونشيح عن كل رغبة في الفهم والإدراك، لأن المتعة في هذه النصوص لا تأتي من جهة حضور المعنى، وإنما من جهة غيابه، واختفائه عن انظارنا. لكأن الشاعر، إذا استخدمنا عبارات «مالارمي» يستنفر كل طاقات اللغة الاسطورية ويوقظ الأرواح النائمة في الكلمات، فإذا الشعر يدهش ولا يدل، ويباده ولا يقول.

هذا الشعر يختبر، في واقع الأمر، طاقات اللغة يدفعها الى المضي نحو الأبعد والأقصى والوقوف على حدود مستحيلها. فهذا الشعر اللغة، عن طريقه تفصح الكلمات عن تجربتها، وتكشف عن مخزون طاقتها.. لكن الكلمات ههنا ليست أوعية تحتضن معاني، وإنما هي أحجام وألوان وأجراس وأصداء.

هل نقول ان الشعر يعلن يتمه ويصطفي له آباء جددا مثل الرسم والموسيقى؟

إن المتأمل في هذا الكتاب يجد من النصوص ما يعزز هذا الرأي ويدعمه، وقد أشار ادونيس في دراسات له سابقة «إن الكلمة في الشعر ليست مجرد صوت له دلالة وإنما هي حضور وكيان وجسم فالعلاقة القديمة لا قائمة بين اللفظ والمعنى قامت مقامها علاقة جديدة تصل اللفظ بالحدس» فلم يعد غرض القصيدة موصولا بما أراده الشاعر متقصدا، وما أودعه النص متعمدا، ومن ثم لم يعد للمعنى وجود قائم في النص سابق على القارئ في الرتبة والوجود... إن غرض القصيدة يتمثل الآن في اذكاء كل الحواس واستنفار كل الجوارح لاستقبال كل عناصرها ومفرداتها.

لقد حوّل أدونيس، مع عدد من شعراء الحداثة سمع المتقبل بصرا، فبعد أن كان الشعر العربي فنا زمنيا نتلقاه عن طريق الأسماع، أصبح مع هؤلاء الشعراء، فنا مكانيا نتقبله بجارحة النظر.. فالقصيدة لا تشغل، بعد الآن، حيزا في الزمان، وإنما تشغل حيزا في المكان، مثلها مثل كل الأشياء التي تملأ العالم وتسد فجواته.

طلمسات

(من أجل الغوطة، وتحية لعبد الغني النابلسي)

«أبحث عن جارية عذراء حان نكاحها
عرِّها، وانفش شعرها،
أعطها ديكا وقل لها: طوفي به حول الزرع.
يسلم الزرع من الآفات،
ويهلك الزؤان لوقته».

* * *

«خذ أظلاف الماعز، وقرن الأيل، واصول السوسن،
اسحقها جميعا من البندق،
بخر بها البيت،
تهرب الحيّات، وجميع الحشرات».

* * *

«خذ قلب بومة كبيرة
شدّه الى جلد ذئب
علقه على ساعدك،
تأمن اللصوص وسائر الحشرات،
وتصبح مطعما عند الناس».

* * *

«اصنع من النحاس تمثال جرادة

جوِّفه،
ضع فيه جرادة، وسدّه بشمع
أدفنه يتفرق الجراد ولا تعيش جرادة في ذلك المكان»

* * *

«خذ قليلا من حبة البركة،
وقليلا من البلسان
وقليلا من قشور الزنجبيل،
امزجها، وضع المزيج في طعام،
تحل في من يأكله روحانية المحبة».
(الملاحة في علم الفلاحة).

* * *

إن النص الشعري إذ فسح المجال لنصوص أخرى تنوب عنه وتقوم مقامه فإنه ينعى ذاته ويذوب فيما ليس منه، فهذا النص إن هو إلا أمشاج من كتب لا تنتسب الى الشعر استعارها أدونيس من كتب السحر والشعوذة يلتبس بتعاويذها فإذا النص، في بعض مقاطعه، أقرب الى «السيمياء» التي هي التقرب بالأسماء والحروف، وغايها في رأي ابن خلدون «احداث أمثلة وخيالات لا وجود لها في حقيقة الحس».

«احداث أمثلة وخيالات لا وجود لها في حقيقة الحس» ذلك

هو معنى، فهم لا قراءة إزاء هذا النمط من القصائد لا يقوم على السؤال القديم.

– ما معنى القصيدة؟

وإنما يقوم على سؤال آخر هو:

– ما أثر القصيدة؟

هذه القصيدة الجديدة وشجت صلتها بحاسة النظر، والحال أن أكثر شعرنا أمس بثقافة الأذن التي هي ثقافة النقل والرواية والذاكرة والهواتف.. والانتقال من ثقافة الأذن، الى ثقافة العين انتقال في طرائق تصريف العبارة، وأساليب الأداء وعناصر الايقاع: فالقوانين التي تنهض عليها ثقافة العين غير القوانين التي تقوم عليها ثقافة الأذن، بل ربما اختلفت هذه القوانين اختلاف تباين وافتراق.

إن الكلمة في هذه القصيدة شكل ولون ونغم وظلال فهي العلامة التي تحيل على ذاتها قبل أن تحيل على شيء آخر خارجها.

على هذه الهيئة ينقض أدونيس مبدأ اعتباطية الصلة بين الدال والمدلول، فهو من خلال هذه الأبيات قد رأب صدعهما الأول، ورتق فتقهما الأصيل بحيث أصبح أحدهما يقول الآخر في قصائده... وبذلك تستعاد أسطورة البدايات حين كانت الأسماء ملتبسة بالأشياء والكلمات متزوجة بالموضوعات في وحدة لا تنفصم عراها.

هل لهذا الشعر قارئ محتمل يستكشف وجوه جدته، ويقف على خصائص تجربته؟

يتهيأ لي أن هذا النمط من الشعر لا يتجه الى القارئ الذي ألفنا لأنه ينقض من أصل تكوينه كل علاقة تصله به، بل ربما ذهبنا الى هذا الشعر إن هو إلا نعي لهذا القارئ الذي ظل مدار أمره، والغاية التي يجري إليها هي «الفهم»، وإذا علمنا أن بين عالم يلغي المعنى وعالم يعضده ويزكيه فهمنا عزلة هذا الشعر وارتباك القراء أمامه.

كل المنظومات العلامية قائمة على نشدان المعنى. فالانسان، كما يقول الأنثروبولوجيون قد يحتمل شظف العيش، وكل ألوان الحرمان لكنه لا يحتمل غياب المعنى، لهذا كان تاريخ الحضارات الانسانية تاريخ إضفاء المعاني على الأشياء. وإلى هذا اشار «ليفي ستروس» حين قال: «إن العالم اكتسب معنى قبل أن يدرك الانسان هذا المعنى... قبل أن يشرع الوعي في معرفة الظواهر...» من هنا كانت الأساطير والتعابير السحرية التي حاولت أن تستصفي ذلك المعنى وتخرجه من حال الكمون الى حال الوجود... لهذا يعسر تقبل «شيء» بلا معنى، خاصة إذا كان ينتحي إلى منظومة علاميّة كاللغة ظلت، على امتداد تاريخها الطويل، تتواطأ مع المعاني تحتضنها وتفصح عنها، بسبب من هذا يشيح القارئ بنظره عادة عن هذه النصوص، وربما خلع عليها معاني لا تكشف عن حقيقتها بقدر ما تطمسها.

إن هذا الشعر الجديد لابد له من قارئ جديد لا يرى الشعر زجاجا شفّافا يبصر من خلاله المعنى، وإنما يراه زجاجا سميكا لا ينفذ إليه البصر، زجاجا تملؤه الزخارف والألوان والأشكال فتنشغل العين بالصور عمّا سواها.

هل يعني هذا أن أدونيس تخلى نهائيا عن المعنى وباتت قصائده، إذا استعرنا عبارات «مالارمي»: صامتة قدت من بياض؟

إن تجربة أدونيس تجربة متنوعة، متموجة، متعددة، قد يزكي بعضها البعض، وقد يرتد بعضها على بعض. وما هذه الأبيات التي ذكرنا إلا مقاطع في مجموعة تداخلت فيها الأزمنة الشعرية وتشابكت حتى لكأن قصائدها متحدرة من مراحل في تجربة الشاعر مختلفة. لكن السلك الذي ظل ينتظم هذه القصائد، على تباين أساليبها، وتعدد طرائق أدائها، هو دفع اللغة إلى أقصى حدود احتمالاتها «حتى تقول ما لم تتعود أن تقول» مما أفضى بها أحيانا إلى الوقوف على حافة الصمت، أي على حافة الفراغ، أي على حافة الموت.

إن الشاعر وهو ينجز هذا العمل إنما يسعى الى اعادة دورة الخلق فتنبثق الأشياء من الأسماء، ويتحدر التاريخ من اللغة... لهذا يقرّ في هذه المجموعة «أبجدية ثانية» إنه «لا يكتب شعرا، ولا يكتب نثرا»... فكأن نصوصه، ككل النصوص المعجزة، تنشأ بمعزل عن ذينك الجنسين... فكأنها تنتسب الى جنس آخر في القول لم تستتب بعد مقوماته، فكأنها تنتمي إلى «أبجدية ثانية».

في هذا السياق نفهم دعوة أدونيس القراء الى استبدال المعنى بالحدس، أي الى استبدال نظام المعرفة بنظام العرفان، فقصائده لا تستدعي ملكة الفهم، وإنما تستدعي ملكات في الإنسان أخفى وألطف... هذه الملكات هي القادرة وحدها على تقبل هذه القصائد حتى وإن انكفأت على ذاتها، ولاذت بالصمت.

على صَيحة ... يَعقِدُ جميعَ آمالِه

(بمناسبة صدور الأعمال الشعرية الكاملة لنزيه أبو عفش)

منذر مصري★

في زمن يمكن وصفه الآن ببعيد، أواسط السبعينيات لا على التحديد، تعرفت على نزيه أبو عفش، وصرنا كما يحدث دائماً بين الشعراء، صديقين منذ اللقاء الأول، وكأن هذا عرف بينهم، يتبعه ربما عرف آخر أشد وطأة، هو أنهم، عاجلاً أم آجلا، يتحولون إلى أعداء ! وإن ليس بالمعنى العام للكلمة !! لكن ذلك، أقصد الشق الثاني، لم يقع بيني وبين نزيه يوماً ولن ندعه يقع. فقد صمدت صداقتنا وبقيت حميمة كل ذلك الزمن، عابرة مراحل وأطوارا اختلف فيها الناس وافترقوا لأي شيء، وخلال تقلبات حياتية وأدبية لم تبق شيئاً على ما كان عليه. وأحسب أن ما ساعدنا على هذا، تلك المسافة، ذلك البعد، بين دمشق التي يقيم نزيه بها منذ ما يقارب الثلاثة عقود، ولا يغادرها إلا لماما، واللاذقية التي ولدت وعشت وعلى الأغلب سأموت بها، والتي لا أغادرها أبدا. هذه المسافة هذا البعد، جعل من الغياب، محور الحاضر والثابت لصداقتنا. أي أنها كانت وما تزال صداقة مشاعر وأفكار، صداقة ذكريات قليلة ولكن مركزة، رسائل قصيرة، مكالمات هاتفية بمناسبة أو بلا مناسبة، سلامات ينقلها أصدقاء مني له ومنه لي، يورد اسمي بين أسماء قلة من الشعراء يطيب له أن يأتي على ذكرهم إذا تكلم عن الشعر السوري، أذكره دائماً كلما سئلت عن شعراء السبعينيات، واستشهد به لأدل على أهم وأخطر منعطف للشعر السوري.

لكن أغرب ما أدت بي إليه معرفة نزيه أبو عفش وصداقته هو، أني عن قصد أو غير قصد، أحوِّل، أُرجِع، أعيد له، أمرر، كل ما يتعلق بأمر، يكاد يكون أكثر ما يتناقل ويشاع عنه، أي : اليأس ! كل يائس ألتقيه، كل قصيدة يائسة أقرأها، كل خاطرة تمر في بالي، أو حتى مجرد المفردة، كان يذكرني به، وأقسم بأني لا أبالغ. لذا بينما كنت أعد مجموعتي الأولى (آمال شاقة) للطبع، في إحدى الدور اللبنانية، عام ١٩٧٨ على ما أذكر، الأمر الذي لم يتم، بسبب إغلاق الدار في السنة ذاتها بسبب الحرب، ثانيا، وبسبب حظي العاثر، أولا، في نشر مجموعاتي الشعرية، وجدتني أهدي له قصيدة صغيرة، رغم أني كنت قد كتبتها قبل تعرفي عليه بسنتين أو ثلاث :

(ارتفِعي يا رِجليَ اليُسرى
وَخَفِفي عَنكِ يا قِربَتي
عَلى طَرَفِ هَذا
البَاب.
نجُومُ هَذِهِ اللَّيلَة
بَيضاء
وَحَياةُ الكِلاب
قاسِيَة..)

وكان الإهداء هكذا (إلى نزيه أبو عفش حسب العائدية). فقد كانت لا أكثر من قصيدة شقية يائسة، تصور لحظة شاعرية لكلبٍ شارد، كان أيام خدمتي العسكرية في الجبهة، في حرب تشرين وما تلاها، يتبعني أينما أذهب، ولا يفعلها إلاَّ عند فتحة باب خيمتي. لأني عرفت نزيه، من بين عشرات الأشياء التي عرفته بها، صياداً أيضا، يخرج للصيد مع عادل محمود وميشيل كيلو، وكان يربي في وكره في جادة الخطيب، المرآب الذي كان يقطنه مع عائلته، ويستضيف به أصدقاءه وأنصاف أصدقائه، آكلين شاربين نائمين، ومنهم أنا، إضافة للقطط والسلاحف والعصافير، كلب صيد، كان يحلو له أن يشبهه بالشاعر من حيث استدلاله على الأشياء بالشعور لا

★ شاعر من سوريا

بالمعرفة. ولكن ليس بسبب هذا فقط كانت القصيدة تكاد تكون كتبت له، فقد كنت أشعر بأن القصيدة، يمكن أن تتخطى الطرافة الزائدة الظاهرة بها، وتجد معنىً أعمق وأشد وقعا، بارتباطها باسمه. ذلك أن نوع يأسها، قسوته من جهة، وشاعريته من جهة أخرى، تشبه إلى حد بعيد، الصورة التي يستهويني أن أرى نزيه بها.

في حياتي، حدث ووصفت نزيه بأوصافٍ كثيرة، ومرَّة كتبت عنه قصيدة :

(بِمعدةٍ مُطبقةٍ قصَدتُ إليكَ/ وَبِجُوعٍ دَخلتُ بَيتَك./ وَقَد أَولَمتَ لي/ عَلى مائدةٍ عامرةٍ بأطباقِ الخواء/ بَدَلَ الحساءِ البَاردِ واللحومِ المُعلَّبَة/ وَجبةً سَخيَّةً/ مِن رُوحِكَ الدَّسِمَة..)

ومرَّة قلت عنه :

(عصفور لا ينقصه سوى الريش)

ومرَّة :

(ملاك موت بجناحين ومنجل)

وقلت عنه مرات إنه مزاجيٌ بامتياز، لكني يوماً لم أصفه بأنه يائس، رغم تلك العلاقة الحصرية التي ذكرت. ذلك لأنني يوماً لم أعرفه، يوماً لم أذهب إليه، يوماً لِمَ لَم يأتِ لعندي، يوماً لم أحادثه بالهاتف، يوماً لم يرسل لي رسالة، ووجدته يائسا. لكني أعتقد أن ما يختلط على الجميع، أنه دائماً مستثار، دائماً نزق، دائماً برم، أو ربما يصُحُّ أكثر القول، دائماً متطرف. فنزيه كان وما زال الأشد تطرفاً بيننا. فهو من يتطرف في كل شيء، يتطرَّف في الإعجاب وفي الرقة وفي الحب وفي الصداقة، كما يتطرف في الإزدراء والغضب والكره والعداوة. كان لديه كما لدينا جميعا، لا... أكثر بالتأكيد، ذلك التضاد، في المشاعر، وفي الآراء، والانتماءات، وفي ما يظن البعض أنهم يعرفونه عنه، وفي ما يتراءى لهم ما هو عليه. التضاد الذي كان نزيه يشقُّ به، بلا هوادة أحيانا، وبلا شفقة غالبا، شعره و حياته وروحَه. مرةً قال لي، في شأنٍ لم أكن أعرف عنه إلاَّ القليل، وكأنَّه يردُّ على آخرين: (سأظل أنا هكذا وسأظل أكتب هكذا، أعجبهم هذا أم لم يعجبهم !!) كان نزيه بهذه التضاد الظاهر والعميق، كجرح بليغ، يعمل خارجاً وداخلاً في أن يجمع شتاته ويكمل نفسه.

خلاف تلك القصيدة التي ذكرت، نزيه رجلٌ كريم في كلِّ شيء،ولكن ليس نزيه أكرم مني في إهداء القصائد ! في (آمال شاقة) أيضاً سطرٌ آخر، يذكرني بنزيه. وفي أمسية لي مؤخرا، قرأت هذا السطر وأهديته له :

(أشدُّ ما أكرههُ في اليأس/ .. سهولته)

لكن يأس نزيه، أعلم، لم يكن اليأس الذي عنيته. لأن يأسه، الذي يتغنى به في شعره ونثره، لَم يكُن من هذا النَّوع السهل الذي لسان حاله : حسنا، لا بأس، لا مجال لفعل أو قول أي شيء،كل شيءٍ انتهى، ها أنذا أعلن هزيمتي وأرتاح، وكفى الله المؤمنين شرَّ القتال.يأس نزيه يقول بالمقابل : حسنا، لا بأس، وصل كلُّ شيءٍ إلى الحد الذي لا مجال لي لتحمُّله، وما عاد ينفع معه صبر أو حتى أمل، وقد آن الأوان لأصرخه، آن الأوان لأفجره أو أنفجر.

يأس نزيه أكرهه بدوره.. لأنه صعب، شديدٌ وصعب، لأنه يأسٌ مقاتل، لأنه يأسُ مقاتل. نزيه، كما في شعره كما في زواياه الصحفية، يقاتل بيأسه، يأسه سلاح من أسلحته.من تلك الأسلحة التي تخاف منها بقدر ماتخاف على حاملها. وهو بمعاركه وحروبه الصغيرة والكبيرة لا يفكر بنصرٍ أو مجدٍ أو أي نوعٍ من أنواعِ الغنيمة، بل العكس، أحسبه يفكر، أكثر ما يفكر، كيفَ يخسر وينهزم. الحروب الخاسرة هي حروبه المفضلة، والخاسرون والمهزومون لا المنتصرون هم فريقه. هذا كان تفسيري دائماً لدفاعه عن شعري وحبه لشعر أختي مرام وشعر دعد حداد، تلك المرأة التي أعلم أن أكثر ما اهتم به في شعرها، أنها، على حدِّ تعبيره :

(إنسان بلا مصير).

ماذا.. من.. يحارب نزيه بيأسه ؟ ماذا.. من.. يحارب اليأس بنزيهه ؟ الآن وكأن كل شيءٍ يجري في سياقٍ طبيعي، سأقول لكم من هم أعداء نزيه أبو عفش الذين قضى حياته وهو يشن عليهم الحروب ويوجه لهم اللعنات والشتائم ! إنهم : الطاغية الذي أشبعه نزيه ضرباً بقصائده، ولو كان هناك قصيدة قاضية، لما بقي لنا طاغية على وجه الأرض، غير أنه : (جبانة رصاص لا تملأ ثقباً في قلب طاغية) كما يقول نزيه، أمريكا التي أشبعنا نزيه، لأنه راح يطعمنا هذا لعقود، من إعلانه كرهه واحتقاره لها بكل وجوهها، وبالتأكيد لم يخفف من غلوائه هذا إعجابه بمارلون براندو مثلا، إلا أنه بالمقابل لا يوفر شيئاً من عدائه للعرب العربجيين، نحن، والثوار الثورجيين، نحن، والشعراء المجاعيص، نحن، والمحكومين بالأمل، الذين سرَّهم هذا الحكم المؤبد، وراحوا يزينون حيطان وشوارع زنزاناتهم بلافتات وشعارات وأشجار وأكاليل زهور، ويعتبرونها أوطاناً يتباهون بها. وكأن زنزاناتنا، أوطاننا، أشياء تصلح للمباهاة، نحن..

في شعر نزيه ومقالاته ومقابلاته الصحفية على قلتها، هناك آلاف الشواهد التي ترينا مَن يقذف عليهم نزيه فاكهة شجرة شِعره اليائسة، ولماذا وكيف. ولكني سأورد واقعة، أظن لها دلالاتها الخاصة والعامة. وكان ذلك حين رأيت اسمه، لا أذكر منذ كم سنة، على اليافطات التي تعلن أسماء الشعراء المشتركين في مهرجان المحبة، الذي يقام في اللاذقية، مدينتي، ولكني بالتأكيد أذكر أني، مثل الكثيرين، اندهشت لهذا، إن لم أقل شيئاً آخر. لأن نزيه، إذا كان لواحدٍ في المائة مما قاله، أو كتبه أو عرفته عنه، معنى، ليس مكانه هكذا مهرجانات رسمية واحتفالية، تقام بها الأمسيات الشعرية والندوات الأدبية بالجملة، وذلك في الصالات الرياضية الصغيرة، المزدحمة بالصور والشعارات أكثر منها بالناس، أمَّا الحفلات الغنائية فيخصص لها الملاعب ! ولكني، أيضاً مثل الكثيرين، سرني أن تتاح لي الفرصة لسماعه، فذهبت خصيصاً لأحضر أمسيته.. وبعد لا أدري مَن مِن الشعراء، ربما جوزيف حرب أو ربما جوزيف حرب جاء دوره بعده، سَمِعت الدكتور نبيل حفار، العريف الثقافي الدائم لمهرجانات المحبة آنذاك، يلفظ اسمه. عندها قام هذا الرجل النحيل ببطءٍ وصمت، قام ومشى أمامنا بلحيته التي وخطها شيب قليل، وبجسده الضيق وروحه الشاسعة، وما أن أخذ مكانه على المنبر، حتى راح، بدون أي مقدمة، يقرأ، بصوتٍ متهدج عميق، قصيدة واحدة طويلة، تبدأ ويتكرر بها كلازمة، السطر التالي :

(من أين يأتي كلُّ هذا الصبر كي نبقى على قيد الحياة)

وهي واحدة من أشد قصائد نزيه، وربما من أشد القصائد في العالم، قتامة. تصوروا هذا المشهد، أمام مدعوي الصَّفِّ الأول والثاني والثالث ! بين تلك الصور، تحت تلك الأضواء، وحوله تلك اليافطات، وفي هكذا مهرجان، هذا الرجل، هذا الشاعر النكد، هذا الملاك الساقط، يفتح يديه على مداهما وكأنه يجاري مسيحاً صغيراً يصلب، ويقرأ هكذا قصيدة !. بعد الأمسية التقيته، كان مكفهرا. لا أدري لأي سبب، سألته وقدم لي تفسيراً لَم أفهمه، أتبعه بشتائم ولعنات. أظنهم اضطروه، على نحو ما، خجلا، أو تهذيبا، لم يستطع أن يقول لا، لقبول دعوتهم للمشاركة، مرَّةً أو مرَّتين، وفي كلتيهما قام بذات المسرحية وربما قرأ ذات القصيدة أو قصيدة أخرى تعادلها حلكة. وبعد هذا، هم على مايبدو، من رأى، رغم ما يعنيه أن يكون اسم نزيه أبو عفش من بين أسماء واجهتهم الرسمية، أنه ليس من مصلحتهم أن يدعوه. أما ما حدث في آخر مهرجان، وبعد انقطاع طويل عن المشاركة، فقد ورد اسمه في الإعلانات والبطاقات، لكنه لم يأت !

أختلف عن نزيه بأشياء كثيرة، بل ربما أختلف عنه في كل شيء، هو الذي كان يقول لي : تصور.. هناك من يكتب شعراً يُضحك ! بربك... هل هناك شعر يستحق أن يسمى شعرا.. يُضحك !؟ وأنا من كتب (في بيروت سبح كالإنجليز) و (رغم أنفي) و (بولينيزات) وهي قصائد يصح اعتبارها ساخرة، وبعضها يحوي نكات مهذبة وأحياناً غير مهذبة !. كما هو عنوان آخر كتبه، على نفسه وعلى ما آل إليه البشر والأرض والعالم. وأنا من يبحث عن إلهٍ صغير، ليس له اسم، ولا غاية له بأن يعبده أحد، يرقص ويغني ويَضحك، ليُسعد ويُضحك الناس والشجر والبهائم !

رغم هذا، لا أرى أن كلاً منا يقف في جهة مقابلة، بل كلانا بالتأكيد، لولا ذلك ما بقيت صداقتنا كل هذا الزمن، يقف في ذات الجهة، على ذات الجانب، بل في النقطة ذاتها أيضا، ولكن كلٌّ منَّا يدير ظهره لأخيه وينظر باتجاه معاكس.. أنا إلى شمسٍ تشرق، ولكنها لا ريب ستغرب، وهو إلى شمسٍ تغرب.. لكنها ستعود لا ريب وتشرق.

وهكذا فأن يأس نزيه ليس يأسا. هذا ما أعرفه، وهذا كل ما أردت قولَه. ذلك أن هذا اليأس بعينه هو من يقول لنا عن نفسه:

«على صَيحَةِ بَشَر/ يَعقِدُ/ جَميعَ آمالِه»..

نزيه أبو عفش :

١٩٤٦- ولد في بلدة مرمريتا بسوريا

يقيم في دمشق منذ الستينيات

متزوج ولِه ولدان : عمر وكنان

عمل مدرساً في مناطق عدة، ثم نقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل/ قسم الدراسات/ ومنذ بداية التسعينيات عمل في وزارة الثقافة/دائرة التأليف والترجمة/ ويعمل اليوم مديراً لتحرير مجلة المدى.

أعماله :

* ١٩٦٧- الوجه الذي لا يغيب / طبعة خاصة.
* ١٩٧٠- وثائق باطنية عن الخوف والتماثيل/ دار الأجيال/ دمشق
* ١٩٧٠- وشاح من العشب لأمهات القتلى/ اتحاد الكتاب الفلسطينيين.
* ١٩٧٢- حوارية الموت والنخيل/اتحاد الكتاب العرب/دمشق.
* ١٩٧٨- أيها الزمان الضيق أيتها الأرض الواسعة (يتضمن أولِ قصائده النثرية) /اتحاد الكتاب العرب/دمشق /طبعة أولى. ومؤخرا صدر عن دار الينابيع / دمشق / طبعة ثانية.
* ١٩٧٩- كم من البلاد أيتها الحرية (قصيدة طويلة طبعت وحدها في كراس) /دار الحقائق /بيروت- دمشق.
* ١٩٧٩- تعالوا نعرِّف هذا اليأس (نصوص) دار ابن رشد /بيروت.
* ١٩٨٠- الله قريب من قلبي /دار الحقائق /بيروت-دمشق.
* ١٩٨٢- بين هلاكين / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت
* - هكذا أتيت هكذا أمضي / دار الكلمة / بيروت.
* - ما ليس شيئاً / دار الملتقى / قبرص.
* ١٩٩٩- ٢٠٠١- ما يشبه كلاما أخيرا / دار المدى/طبعتان.
* ٢٠٠١ أهل التابوت (نصوص) دار المدى/ دمشق.
* ٢٠٠١ الله يبكي/ دار المدى / دمشق.

نثريات اليومي وهلامية الأنا
عند سعاد الكواري

غالية خوجة*

أسابق طائر الخيبة
واقود طواحين الضوء الى أنفاق بلا نهاية
أنتظر حتى تدق أجراس القيامة./ ص(١٥) مجموعة (باب جديد للدخول).

تحضر حواس العناصر في تجربة الشاعرة حضورا يتعالق بحميمية (الآخر) سواء كان هذا (الآخر) هو: (الأنت) أو (المكان) أو (الحلم). وتتفاعل ثلاثية عناصر (الآخر) مع «اللحظة» الشعرية الشفيفة كالماء، المبنية على سردية واضحة (كما في قصيدة «باب جديد للدخول»)، أو البنية على صور بارقة تظهر في القصائد لترفع توترات الحالة والعلائق (بعد) و(قبل) الانسراحات، أو لتشكل هذه الصور البارقة (قصيدة) تحزم مدلولاتها بايقاع الضوء الداخلي المجروح بالوجود كما في قصيدة (اختناق/ ص(١٤)) من مجموعة (باب جديد للدخول) وقصيدة (حالة/ ص(٢٢)) من ذات المجموعة، حيث تتراكم اشارات الداخل في حركة جوانية من (الذات) تمثل (ارتدادا) نحو (الذات) يتشابك مع العالم الموضوعي بطريقة فنية. وقد تنبني ثلاثية (عناصر «الآخر») مع بعدها الرابع= (الأنا) بكيفية متملصة من الذات الشاعرة بهينة (بوح انثوي) يشاكل اليومي المألوف بالروح اللامرئية وألمها المتجذر كطرف اول لعلاقة تتشاكل مع طرفها الثاني المختزل بـ(الحب) والمعاناة من (الحب) كـ(فراق) و(سلطة) و(ضجيج) و(صمت) و(غضب) و... الخ.

تختلط ضمائر الموجودات بعلائق خاصة مع (الأنا) لتصير (لوحة مشهدية) ساكنة أو متحركة، أو لتصير (أثرا ملحميا) متباطئ الايقاع نتيجة وقوع النص في مطبّات التفسير والاستطالة، أو، لتصير (قصيدة) تنثر (الذات) في (عمق الذات) أو في (قاع البحر) أو على (أغصان من الفضة) أو في (مكانيّة حلمية) تستند على مكانية (المحور) حيث تتموضع (الذات) في (نقطة ضوء هاربة) أو، في (الأرض) أو في (السراب):

أنا الغيمة العابرة/ أمرّ على أرضك، فلا نوري يصل/ ولا آثاري تبقى، / ص(٨)/ مجموعة (وريثة الصحراء).

وتتزحزح تلك الآثار الى (طفولة الآثار) بطريقة (فلاشباكية) تمزج (العدم) بـ(الريح) كاشفة عن (سيرة) كل من (الأم) و(الأب) و(طفولة الذاكرة) المنبثة من (الذات): (أمي كانت شاسعة كالعدم (..) فامنحيني حنانك أيتها الريح. ايتها الام امنحيني حنانك. فربما أهنأ بلحظة. / ص(١٤) من مجموعة «وريثة الصحراء» واذا ما جرّب النص ان يجعل الصورة الشعرية تتخلى عن ذاكرتها فيه- في النص-، فاننا نرى الصورة كيف تتواشح بـ(رموز الآلام) المتحركة في دالتَين متواريتين في البنية العمقى (صلب المسيح) و(صخرة «سيزيف») وقد تترك الصورة ابعادها المتحركة كاشارة تدلّ على (الصلْب) وقد تترك ملفوظة بعينها كدليل على (سيزيف): (الصخرة، مثلا)، تلك المفردة البارزة من أمواج الذات في قصيدة (شفرة/ ص(١٥))- مجموعة «وريثة الصحراء»

أكان لابد ان أزحزح الصخرة
لتخرج العنقاء ثانية وتسكنني؟

تتراكب مسنّنات الرمز مع حركتين رئيسيتين (الموت) و(الحياة) تراكبا يتألق فيه (الاستفهام) بمستوياته المختلفة: استفهام الوجود، استفهام التشتت، استفهام العناصر، استفهام الغياب، استفهام التكوين، استفهام اليومي، استفهام القلق والحزن والبحث والخوف والترقّب والضياع..: (من أي رحم خرجت؟ أمن هذه الصخرة تشكلت وتكونت؟ أم أنني نبات شيطاني بذرته الريح؟/ ص(٢١)- مجموعة (وريثة الصحراء).

وتساهم الشاعرة في انقسام روحها واستفهاماتها متجولة بين (الخصب) و(الجفاف) بين (الصخرة) و(العنقاء) بين (الرماد) و(الواقع) و(الحلم): (أبذر روحي في حديقة جرداء. ثم اجلس على عتبة. انتظر قدوم جنازة لأتوه وسطها. ص(٢٠)- وريثة الصحراء).. ماذا لو توقفت الحركة القولية لهذه الصورة عند كلمة (جنازة)؟ لكانت قد تخلصت من

* شاعرة وكاتبة من سوريا

الاستطراد والحشو الذي أوقع الصورة في الشرح غير الضروري.
وتتوالى معطيات الرؤيا بين القصّ كفعل منبسط حينا، وكبُعد دراميّ حينا، وبين الابتعاد الى كثافة الحالة الراغبة في الوصول الى (الخرافة) و(الملحمة) و(السوريالية) و(الصوفية)..
فالى أي مدار فني استطاعت هذه الرغبة ان تصل الى حضورها المرغوب؟
ترتكز المخيلة الشعرية على (بعثرة العناصر) وعلى (بعثرة الموجودات) ابتداء من (الواقع) و(الذاكرة الذاتية) عبورا بـ(الحلم) المنتقل الى الورق بهيئة (سفر) و(رحيل) و(مشاهد) تمارس فيها الحاسة البصرية ظهورها التصويري مثلما تمارس حركتها الانقلابية الى حاسة سمعية: (البحر باح بأسراره وتربّع على كفّ مقطوعة/ الكواكب اصطدم بعضها ببعض/ ها هي المدينة ترقص على أنغام غجرية. ص(٢٢) - وريثة الصحراء).
كما ترتكز البنية النصية على التمسك بعنصر ما، او رمز ما، مثلا (الصحراء) أو (الشجرة) فتبدأ بتوصيفها جزءا جزءا مثلا ما ورد في مجموعة (بحثا عن العمر) الصفحة (٣٠): (الشجرة الواقفة على حافة الغيب، انثنت، مالت الى الخلف، قليلا كأنها على وشك السقوط، أوراقها العريضة تآكلت، أوراقها اللامعة بهتت، طغى عليها الاصفرار). ونمثل لذلك أيضا ومن ذات المجموعة بالصفحة (٩٦) حيث نلاحظ وبوضوح كيف تم الاعتماد على (الجملة الطويلة) كـ(حدث) متوالد عن (حدث) لا ينجر حضوره إلا بجمل طويلة لاحقة. وهذا ممّا سبب خفوتا جوهريا في النصوص، وجرفها اكثر نحو السردية المباشرة والتسجيلية، والسردية التي تتداخل فيها الاجناس الادبية من رواية وملحمة وقصة ومذكرات وخواطر ويوميات وبنية شعرية منقسمة الى (صورة شعرية) و(مقطع شعري) و(حالة شعرية).
ومن يقرأ نصوص (سعاد الكواري) يرى كيف يتحول النسيج البنيوي الى سردية منثورة تشبه القصة الحديثة: (قصة الحالة) و(قصة ما فوق الحالة) والذي يشفع للمكتوب هو الحالة الشعرية الكلية التي تنثر الذات والذاكرة والسيرة واليومي والمعاش والمتخيّل والتفاصيل والموضوع والموجودات الذاتية والموضوعية وتحركها بين البيئة النفسية والبيئة المحلية الأقرب الى (الصحراء) وكائناتها، والاقرب الى المدينة بتحولاتها الحديثة واختناقاتها بين (الغرفة) و(المكتب) و(السيارة) و(الرمال).... الخ؟
اذن، تغلب على النصوص الحالة الشعرية.. أما، ما مدى الحركة الجمالية للبناء الشعري؟ فهذا شأن آخر تعتمد فيه الشاعرة على اصطدام الأشياء المألوفة بمخيلتها لتمنحها علائق شعرية تنسجها بجمل ممددة تعرف كيف تحكي عمّا يجول في الذات، فتنبسط وتصف وترتكز على أحرف التشبيه او على المضاف والمضاف اليه، وأحيانا أخرى، تهرب من تقوقعات المحكي لتصبح حركة شعرية مختزلة.
ولو سألنا الشاعرة: لماذا تكتبين؟ لأجابت: لأبوح مرة، أو لأفضفض، كما في قصيدة (الفضفضة/ ص(٧٥) من مجموعة «وريثة الصحراء») أو، لأجابت: لأنني أتساءل: من اين أتيت ولماذا؟ كما في هذه الصورة: (أنا القادمة من ملوحة العدم. ص(٩٨)- وريثة الصحراء) أو لربما ردت علينا بهذه الصورة المركبة: (عندما حبست البحر في كوب، ثارت الأنهار واعترضتْ طريقي وساومتني، فكسرت الكوب، وتركت البحر يُغرق العالم ويغرقني، ص(٦٨) مجموعة «بحثا عن العمر»).
والواضح أيضا، أن بنية أغلب النصوص تعبر مطبّين:
١ - مطب هوائي يحطّم النص لأنه يسترسل في الاستطالة والوصف والتصوير الجامد، والحركة المألوفة للمكتوب الذي يتوازى فضاؤه الدالي مع الدالالي تطابقيا.
٢ - مطبّ شعريّ يختزل الحالة بتوترات صورية، مثلا، هذه الجملة الصورة الواردة في الصفحة (٣٨) من مجموعة (بحثا عن العمر): (ما قالته الشمس لمدائن الغموض) التي تفتح آفاق اللامكتوب على تداعيات المقول المشع المختصر بلفظة (الشمس) واحتمالاتها القولية والمنعكس على الضد الجميل= (الغموض) ببنيانه المصرح به (مدائن). وقد يحضر المطبّ الشعري بهيئة مقطعية تشتبك فيها (صورة الرؤيا) مع (صورة الرؤية) جاعلة من المشهد حركة نازحة عن الواقعين: الجواني والبراني، وأمثّل لذلك بمقطع من مجموعة (بحثا عن العمر) التي هي عبارة عن قصيدة واحدة:
سأترك فراشي لحيتان جائعة/ وأتسكع بين أزقة مغسولة بالصحو أيها البرق../ ارتد حقول الكآبة/ وانزل من فوق ظهر النهار/ اخلع رداء الرؤية/ ثم البس قميص التخيل/ أمحُ خطواتك التي تتبعني/ ص(٣٤/٣٥)
وقد تتحرك الشعرية مستندة على تجسيد المجرد كما في الصفحة (٣١) من (وريثة الصحراء) حيث (الرغبة) تتشخصن في تجويفات (الضمير المخاطب): (أيتها الرغبة المجنونة لا تقتحمي هذا الأفق، اقذفي ذاكرتك في اليمّ). ولا ينتهي الصراع مع (الرغبة) و(الذاكرة) و(اليمّ) كمدلولات لـ(دارمية الأعماق) لأنه يستوطن في (معاش النصوص) ضمن شبكة تحويلية تصبح فيها (الرغبة) مرايا، وتصبح (المرايا) ذاك (البياض الفاعل) الذي يعكس ما يسمى (الأنا) ولا يعكسها في ذات الوقت. وفي هذه النقطة التقاطعية حيث (الانعكاس) و(اللاانعكاس) تعبر النصوص من (المرايا) كـ(مكان) الى (المرايا) كـ(مخيلة) وهذا ما تنجزه بطريقة ما قصيدة (لتكن آخر خفقة فرح أو رعشة حلم/ ص(٢٨)- وريثة الصحراء) أو قصيدة (ملاك/ ص(٣٩) من ذات المجموعة) التي تلعب فيها الشعرية دور الرابط بين المسرودات والحالة والسكون والكلام والأشياء والعمق السيكولوجي المشتت بين (الأنا) كـ(كحضور) و(غياب) وبين (الآخر المذكر): (كيف أصبحت مسالما، شرسا، رومانسيا، قاسيا/ ص(٣٤- وريثة الصحراء) وبين (الآخر ككينونة) كما في الصفحة (٨٠) من مجموعة (بحثا عن العمر):
أنت هنا/ وأنا .. لا هنا ولا هناك../ عطارد، المشترى، المريخ../ عطارد/ المريخ/ الزهرة/ الأرض حجر ساقط
وتتجول هذه الـ(بيْنيّة) من جهة تبئيرية ثانية، في مدلولات البحث

المرتكزة على الموروث الجمعي الانساني الملفوظ بعدة رموز، أذكر بعضها الوارد في مجموعة (بحثا عن العمر): (السنطور/ هوميروس/ هايدرا/ هرقل/ اوقيديوس/ بوذا/ التنين/..). وتأتي هذه الرموز لبث ايقاعات استرجاعية في القارئ، تقوم على تضمين الاسم او الاشارة اليه، أو التعريف به.

ويساهم (الحلم) في البحث عن نفسه، أي عن (الحلم) في سرابات الواقع التي تتخلص منها الشاعرة مؤقتا بصور مخيلتية تشكل البديل الاستعاضي عن اللحظة المحطمة: (أستطيع أن أنحت من الفراغ حضنا دافئا وأسقط بداخله. ص(٥٨/ بحثا عن العمر).

وتنكتب أشلاء اللحظة بتوامض يذكرني بـ(لوركا) مثلا (قصيدة «اختناق» مجموعة «باب جديد للدخول» ص(١٤)):

يا فقمات الهمّ/ زحزحن زبد السواحل/ وارتطمن بالمراكب/ فربما هبط النسيم/ ربما هبط.

ربما العلاقة بين (الهمّ) المتحول الى (فقمات) وبين (زبد البحر) كهواء وماء وبين (ايقاع) فعل (الارتطام) وحركة (المراكب) هي التي تنفتح كـ(باب وحيد) في الأبواب المغلقة في مجموعة (باب جديد للدخول) حيث (ايقاعية الانتظار) المكررة مرتين (ربما هبط النسيم/ ربما هبط) تمنح التوتر الدرامي للقصيدة والقارئ والشاعرة من خلال التحرك من ذروة الايقاع الذي تبدأ به القصيدة الى ذروة التباطؤ الذي تنتهي به، وبذلك، يتحول (الاختناق) كمشهد شعري تتلاطم فيه الحواس الى (لحظة منفتحة) على جهتين:

١ - جهة حطام اللحظة وبقاياها بعد (زحزحن/ ارتطمن).

٢ - جهة الهدوء الحالم وعودة التنفس الذي يخنق العنوان= (الاختناق).

وإذا ما انتقلنا الى مجموعة (وريثة الصحراء) لقلنا بأنها (قصيدة واحدة) رغم العناوين الفرعية، وعندما نفعل ذلك، فلابد لنا أن نبحث عن مدلولات (الصحراء) في (ذاكرة النصوص) لنتبين انها ايقاعات متساردة ومتوامضة لا تنزح عن (صرخة الأعماق) الرافضة والماكثة بين شبكية هذه الدلالات: (الفوضى/ الريح/ الرجال/ النساء/ المرايا/ الشوك/ السؤال/ اليمّ/ الأشعة البنفسجية/ المدائن الوهمية/ المدينة الألماسية/ الجنة الطرقات/ الجحيم/ القهوة/ الصباح/ المساء/ الحمامة السوداء/ السراب/السماء/ الظلال/ الحواس/ الوديان/ الأعشاب/ الأستاذ العجوز/ الكون) وكل ذلك يتراكم بانبساط أو باختزال في (حالة تكويرية) تنطوي فيها الشياء بـ(ليلها) و(نهارها) و(أمسها) و(حاضرها) تشخصها الشاعرة وتجعلها: (دائرة) معادلة للخروج والدخول، للشروق والغروب، للموت والحياة، للانوجاد واللاانوجاد، لنقرأ من (وريثة الصحراء- ص(٥٦)):

أدخل الدائرة وأخرج/ فتصهل الهاوية.. الهاوية العميقة/ تبتلع كل الظلال ولا تبتلعني/ الدائرة تنفتح/ الدائرة تنغلق/ وأنا مربوطة في عنقها/ وفي يدي تشتعل الشمس

تدور حركة الأزمنة الداخلية والخارجية دورانا مركزيا ينشئ زمنيته التشكيلية كـ(نقطة) هي (الهاوية) الرامزة بشكل أو بآخر الى (الأعماق المزدوجة):

١ - أعماق الذات الشاعرة في زخم الصراع مع نفسها ومع العالم.

٢ - أعماق اللحظة الكونية التي تبتلع الظلال والأشياء والضوء= (الثقب الكوني الاسود). كذلك تضمر هذه الدائرة (متوالية الليل والنهار) ومتوالية الحركة في (الدخول) و(الخروج) و(الانفتاح) و(الانغلاق) اضافة الى قولها الصريح بـ(الحركة الثابتة) لـ(الذات الشاعرة): (وأنا مربوطة في عنقها) الدالة على الثبات الاولي المتأرجح في تناقضات الحركة وتضاداتها تباعيا، والذي لا تحسمه سوى الجملة الأخيرة للمشهد: (وفي يدي تشتعل الشمس).

ترى، هل يثبت الاشتعال عند هذه الحركة؟ أم أنه يصنع لنفسه فخًا من أنسجة (الوقت المتجمّد) الذي نراه في هذه الصورة من مجموعة (بحثا عن العمر/ ص(٢٣)): (الوقت تمثال مزيف لقيامة الريح، الوقت نافذة)؟ ان الشاعرة (الكواري) تنوس بين الحيز الزمني المشع والحيز الزمني المتجمد نوسانا يتخذ هيئة (هلامية الذات) وحركات ايقاعاتها الروحية المتحولة الى (ذوبان) أو (تلاش) أو (انعدام) أو (حضور صحراويّ) او (انبعاث) أو (جراح) او (عزلة): (أترنح كالشمع في هدأة الليل ثم أذوب على هضاب الوجع/ ص(٥)- مجموعة «لم تكن روحي»). وعندما تتضافر عناصر (الذوبان) الموجودة في هذه الصورة من خلال دلالات(الشمع) ومصير اشتعاله= (الذوبان) كطرف أول يوازيه الطرف الثاني المؤلف من دلالات (الليل/ هضاب الوجع).. فهل ينتهي (الذوبان) كحضور مشتعل وكغياب متلاش في هذه الحركة؟ ان (هلامية الذات) ترغب في (الانفلات) من العدمية بطريقة (عدمية متجددة) تمثل (هاوية الانبعاث) المركونة في خاتمة (بحثا عن العمر/ ص(١١٠) المبنية على تحولات (الموت) كجسد الى (روح أخرى) يشتمل خصبها (قلب الأرض/ الحقول الفيافي/ أشجار الابنوس): (حين يأتي الموت، سأسبقه الى قلب الأرض، سأتدثر بالحقول، بالفيافي، فربما نبتت تحت رأسي اشجار الابنوس). ولو تسللنا قليلا خارج النصوص الى لوحة غلاف (بحثا عن العمر) للفنانة (نوال الكواري) لراينا كيف يمثل الرأس انشطاراته المتماوجة بين العمق والعمق وبين الرفض والهذيان، وبين التجلي والفناء.

أمّا عندما سنعود الى داخل البنى القصيدية لنقرأ (ألوان الروح) في مجموعة (لم تكن روحي) فاننا سنكتشف هلامية الذات وتشكلاتها المختلفة عبر مستويات لم تبتعد عن العادية والفنية المتواترة في المجموعات المقر (باب جديد للدخول/ وريثة الصحراء/ بحثا عن العمر) التي تدفعنا الى تكثيف رؤيانا بالنقاط التالية:

١ - الاعتماد على (الصورة المشهدية) التي تلتقط الهامشي اليومي المتشاكل مع الذاتي بتقنية تتراوح بين:

أ - (التقنية التصويرية الثابتة)= (الصورة الفوتوغرافية) التي تصف موضعة العناصر وتسجلها وتنقلها كما هي موجودة في الواقع وتوظفها كحافز مكاني فقط، أو كحيز يقبل اسقاط الحواس على سكونه: (أتأمل تلك المقاعد من خلفنا وهي مرصوصة بانتظام/ ص(٥))/ (الستائر وهي تصيح وتسكب آلامها- ص(٥)).

(ب) – (التقنية التصويرية المتحركة)= (الصورة السينمائية) التي تلتقط الفضاء وتمنحه الحركة المنتقلة في المسافة والزمان والمكان منشئة علائق بين الذاكرة والوجدان والحلم والمعاش (مقعد في الظلام. وردة في الطريق. أتجرد من تلة الحزن والخوف، من سرمدية هذا الحصار، المنارات مدسوسة في سلالي، وقط عجوز يحدق بي).

ج – (التقنية الجمالية) المرتكزة على الايقاعات الحركية للمخيلة وانجازها شبكة علائقية لا مألوفة تستند في تكويناتها على المتشكل من (هلامية الذات) كـ(ذات موضوعي) ينبني ضمن ايقاع سردي درامي ينجز فضاء متسارع الدرامية أو فضاء متباطئ الدرامية، تبعا لكثافة الصورة الشعرية او لحالة تمددها: (انني أتبخر كالوهج، مغرمة بسرابي.. ونزفي، بأطياف اسطورتي، حين تولد، في رئة متحجرة. ص(٢٢)).

٢ – الارتكاز على (الصورة الحكائية) التي نجدها تشكل (القصيدة الواحدة) كـ(وحدة كبرى) ربما نلمس داخلها – أيضا– تقنيات (الصورة المشهد)، وربما نستقرئ (شعرية السرد) في (الصورة الحكائية) من خلال اتكائها على الوصف الخارجي والذاتي بتقنيته الثابتة حينا، وبتقنيته المتحركة حينا.

٣ – ظهور (المتوالية الأكرونولوجية) التي يتلاحق فيها عنصر من العناصر بشكل خطي، تتابعي، معطوف، ومتسلسل، مثلا، على صعيد (الفعل) نلاحظ كيف تتوالى الحركة الفعلية لـ(الستائر) في قصيدة (وجعي رماد): (الستائر: تصيح/ وتسكب/ ثم تلتقط/ تهرب/ تتكسر/ وتحاول/ تتلوى– ص(٦)).

٤ – الاحتفاء بـ (الحالة البرزخية) لعناصر الحالة الشعرية: (الحدائق/ الخرائب)/ (الضوء/ الانكسار)/ (البريق/ الوحشة)/ (الوجود/ السراب)/ (الماء/ النار)/ (الحطام/ المدائن)... الخ.

٥ – (سريلة الأبعاد) تتحرك غرائبية البنية الصورية في شبكة تخالف حضور الموجودات بحضور لا مألوف يمر اليه اليومي العادي ليتحول الى يومي غير عادي، ينتج عن مخادعة الأبعاد سواء بمراكبة الجزئيات التي لا تتناغم تركيب ينسجم، أم سواء بتضخيم الحالة بغية النزوح نحو خرافة الواقع المعاش والهروب من المعاناة:

وحيدةٌ وظلي الأكثر مني وحدة/ يتسكع في مدن بلا تاريخ/ أنا وظلي كلانا يبحث عن الآخر/ كلانا ضائعان

والكون أضيق من ثقب ابرة / ص(٢٦/٢٧) من (وريثة الصحراء).

تنقسم (الأنا) على ذاتها متحولة الى (ظل) و(هلام) و(حركة ضياع) و(حركة تقلص) ما تزال (تضيق) على (الذات) بجراحها واحلامها وتداعياتها الراغبة بفضاء أكبر من الكون لم تستطع انجازه حتى (القصيدة). ويأخذ (الصمت المكتوب) ايحاءاته من هذه السريلة البسيطة ليعكس (الشعرية) برهافتها وانثوية تكوينها المصرة على (تدوير اللحظة) بـ(تكويرية) تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبدأ معتمدة في ذلك على الهيئات المختلفة لـ(الدائرة): (ثقب ابرة/ الدائرة/ خاتم الكون/ الليل والنهار/ اللاشيء واللاشيء)

بريق يثرثر في الصالة الموحشة/ خاتم الكون/ يرسم فوق ملامحنا/ صرخة ميتة/ ثم يفتك بالذاكرة/ الأصابع/ تشتبك الآن في / لعبة ماكرة/ كل شيء هنا صامت./ ص(٧)/ (لم تكن روحي).

يتحول (خاتم الكون) الى (توقيع) ينقش (القدر) و(الأثر المدلولي) الدال على (الرسم) بين الطرفين: (الخاتم) و(ملامحنا) وما بينهما من (فضاء حركي) تتملص منه (حياة الانسان و(موته) و(الأحداث) التي سيمر (بها) و(منها) الى (البرزخ).

وتتداخل الاسئلة مع الواقع المباشر، ومع السيرة الذاتية في يومية قصيدة (وجعي رماد)، ويتسم هذا التداخل بالانبساط الذي لا يختزل ميكانيزماته الا عندما تبرز (المخيلة) لتشخص الأشياء وتتشخص في علائقها:

(ركبة البحر) ولتستبدل تجليات الحضور بتجليات العدم التي تستدرج الانوجاد بدءا من القاعدة= (الجنون الجميل): (بجنوني أهمّش أعماقهم/ ص(١١))، فنشعر بأن فلسفة الحياة والموت تنبعث من حيز مكاني يخلق صورته الأولى من تقاطع القطبين: (المقابر) و(الطفولة): (وأجرب نبش المقابر، موشومة بتراب الطفولة/ ص(١٠)).. وتتوتر أعماق القصيدة مع (الجذْر) المرتد الى (الذات) ومع (المدّ) الممتد (الينا) عبر معادلة (البحث): (منذ الولادة أبحث عني وأقطع أبخرة الصمت/ ص(١١)، وتتحرك مرسومات البنية بخطوط وألوان متحيزة الى لون الضياع والحيرة والنبش= (الرمادي= الرماد).

يصمت (الرماد) في القصيدة عندما يتشبّع بالاستطالة الواصفة الحاكية ولا يتكلم الا حين تلمع (حركة انتقالية) تتسم بالفنية التي تُخرج الجمل الى نغمات التحول من جملة موسيقية رتيبة المعنى والظلال الى جملة موسيقية متحركة تتصادم في بياضها (العناصر الطبيعية): (الينابيع/ البحيرات/ النوارس/ النخيل/ الحشائش/ الضباب/ النهار/ الخ) مع (العناصر المكانية الواقعية): (السيارة/ المكتب/ المصعد/ البلاد/ المعابد/ الخ) مع (المحور الأسي)= (الغربة الأبدية) المنفلتة من غربة (الزمنية الحاضرة): (حاملة جثث الوطن المستبد على راحتي/ ص(١٧)) الى (غربة أبدية مغايرة): (أقطف جرحي وأرميه في عتمة تتسكع حول معابد جاهزة للرحيل./ص(٢٠)).. أو المنفلتة الى التقنية المتحركة الظاهرة كـ(فضاء ثابت= المكتوب= السواد) بهيئة (الصورة السؤال): (لماذا لهيب السواد يمر بطيئا على جسدي؟ ولماذا قوافلهم تمتطي حيرتي؟ ص(١٩)).

أو لتتمظهر بهيئة (الصورة التشبيه) وتحديدا (التشبيه الخلاق) وليس (التشبيه التفسيري): (انني أتبخر كالوهج مغرمة بسرابي/ ص(٢٢)).

خليل النعيمي في رواية «دمشق ٦٧»

الطيب ولد العروسي*

صدرت عن «دار الجمل» بألمانيا رواية بعنوان: «دمشق ٦٧» للدكتور خليل النعيمي، تقع في ٣٠٠ صفحة من الحجم الكبير.

إن عنوان أي مؤلف هو ليس اختيارا لا مباليا بل يدرسه الكاتب بعناية، فالعنوان هو الذي يعطينا (من المفروض) أو يوجهنا إلى مقاصد ومساعي المؤلف وبالتالي، يكون انطلاقة مهمة للقارئ وللباحث في محاولة استدراج وتفكيك هذه المقاصد والمساعي ومن هنا فإن الوقوف عند دمشق وحدها يثير تساؤلات مختلفة وعلى رأسها اختيارها كمكان تنطلق منه الأحداث، وكلنا يعرف أن هذه المدينة قد أسالت مدادا كثيرا، وعلى سبيل المثال كتاب ابن عساكر الذي ألفه عنها وهو في ٢٧ مجلدا، نظرا لأهميتها التاريخية والحضارية والثقافية وحتى الاستراتيجية، وعندما نضيف إليها سنة ١٩٦٧ فتساؤلاتنا تزداد، فما علاقة هذا المكان بسنة ٦٧. أو بالأحرى لماذا علاقة المدينة بهذا الحدث التاريخي الذي يذكرنا في هزيمة حزيران و «تبدد الحلم العربي» وبالمقابل توسع الحلم الصهيوني الذي احتل إضافة إلى التراب الفلسطيني أجزاء من التراب المصري والسوري وبعدها اللبناني.. هذه الأسئلة وغيرها هي التي تدفعنا لتحليل فصول الرواية، وفي ذهننا أننا سنقرأ عملا جديدا على هذا الحدث التاريخي، الذي كان منعطفا حاسما في حياتنا، وذلك لوضع اليد على الجرح كما يقال..فالدكتور خليل النعيمي ليس مؤرخا ولم يقدم نفسه كعالم اجتماع أو محلل سياسي، وهذا ما يزيد من تعقيد علاقة العنوان بالمحتوى.. وعندما نستهل قراءتنا لهذا العمل الضخم، نجد أنفسنا أمام أسماء أربعة: أبو بكر، عمر، عثمان وعلي، وتزداد حيرتنا.. ما علاقة أسماء الخلفاء الراشدين بدمشق، وماذا يعكس حضور هذه الشخصيات في هذه الرواية؟ هل هي مجرد غمزة تاريخية أم صدفة؟ هل يريد أن يقول لنا المؤلف بأن الإسلام الحقيقي كان على أيدي هؤلاء وذهب بذهابهم؟ وله الحق أن يتكلم على الإسلام، خاصة في الظروف التي نمر بها، ولهذا أهميته الكبرى، أم أن الكاتب أراد أن يقول أن تسامح الإسلام قد أحدث قطيعة مع ذهاب هؤلاء وتركت أمورنا تمشي على سبيل تشريح الكائن والبحث عن الأشياء؟ أم هل أراد الكاتب أن يتطرق إلى الفتنة التي يتفق أغلب المؤرخين والمفكرين العرب على أنها لم تدرس ولم تفهم بطريقة جيدة وواضحة، ونحن لم نستوعب دروسها، لذا بقينا نبحث عن زعيم وتغيير خيالي..وهو الشيء الذي دفع فيما بعد بالدولة الإسلامية بأن تقع بين أيدي حكام جاروا ومارسوا حكما لا علاقة له بالإسلام وبمداركه وغاياته،

* كاتب من الجزائر

وكـان اطـلاق هـذا الـتـغـيير قد بـدأ من دمشق..فرغم اشعاع الإسلام في بعض الفترات غير أنه فقد الحكم الشمـولي والشـورى، عـكس مـا كـان يـحدث في زمـن الخلفاء الراشدين..

أسئلة نحاول منها استقراء حضور بعض الشخصيات الأساسيـة في عـالمنـا ومخيلتنـا الفكرية والتاريخية: هل أراد الكاتب أن يقارن حالة ما بعد الفتنة التي جـاءت لـنـا بمعـاويـة وأسرتـه الـذيـن وجـهـوا الـفـكـر الإسلامي والسياسي والاجتماعي نحو استراتيجيات أدت إلى انـقسـام المسـلمين والـتـفـرد بـالأسرة؟ وهـي نفسها الخديعة التي وقع ضحيتها العرب بعد هزيمة ٦٧ التي زادت من ويلات العالم العربي ودفعت كذلك دمشق الثمن غاليا..

والجديـر بـالـذكـر أن الـسـارد بـالإضـافـة إلى هـذه الـشـخـصـيـات الأربـع، نجده يـحـاور ابـن الـوراق تـلك الشخصية الفكرية والتاريخية والنضالية المعروفة، يـعـتـمدهـا السـارد كشخصـيـة مفـتـاح أي من خـلالـهـا يستقرئ الوقائع التاريخية المعقدة ويتحاور معها في كل كبيرة وصغيرة متسائلا وإياها حول مصير البلاد والـعـبـاد، هـذه الـشـخصـيـة تسنـد الـسـارد في إيضـاح المكنون وإيجاد حلول لتساؤلاته المختلفة..وفي نهاية العمل نجد أن السارد يستقل عن ابن الوراق، بعد أن استفاد منه ومن الأصدقاء الأربعة، بعد أن نظم حوارا مطولا وجوهريا معهم..فلم يبق أمام السارد إلا الرحيل ومـغـادرة الـوطـن والـبـحث عـن مـكـان أوسـع وأرحـب، تسـاعده في هذه الرحلة شـابـة جميلـة تـعرف إليـهـا وأحبها كثيرا وانتقل معها نحو أجواء أخر..تسمح لهما بمواصلة الحلم معا في فضاء مفتوح وأرحب لتحقيق ذاتيتها.

يـواصـل الـسـارد الحديث مسـتـحضـرا المديـنـة والشخصيات، لكن مدينته، أو دمشقه، هو، أي التي عايشها وبقت عالقة بذهنه هو، والتي من خلالها رأى وعـايش العـالم بأحداثه المهمة والتراجيديات العربية المتلاحقة..فأراد أن يرسم لنا من خلال هذه المدينة المحور، النافذة، عالمه الفكري والفلسفي وحلم جيله الـذي كـانت تحدوه آمـال كـثيرة وواسـعـة لا تحكمـهـا حدود ولا مسافات..كان الحل الاشتراكي يتبلور في كل مـكـان ولم تـكـن دمشـق بمـعـزل عـنـه، وكـان الـنضـال الـعـربـي يؤسس خطـابـا جديدا لاستيـعـاب المعطيـات الفكرية والأيديولوجية التي كانت تطرق أبواب ومعالم الـوطـن الـعـربـي، الـذي كـان جـزءاً مـنـه تحت نير الاستعمار، فكانت دمشق تحلم وتساند وتتحول داخليا وخارجيا.

هذه قراءة للمعطيات التاريخية التي عالجها خليل النعيمي، والتي هي في معظمها مجرد أسئلة أوحى لنا بها هذا العمل الروائي المعقد البنى والمعالم والذي يميز كتابات خليل الإبداعية، فهو مشروع بدأه منذ عمله الأول «الشيء» وربما هذا المشروع هو الذي جعل النعيمي يطل علينا بعمل إبداعي كل سنتين أو ثلاث سنوات.. لأن العمل الروائي بالنسبة له لا يكون على المسـتـوى الإبـداعـي والـلـغـوي فـقـط، بـل كـذلك عـلى المستوى الفكري والفلسفي.. لأننا أمام عمل غير عادي شكلا ومضمونا، لغة وهندسة نصية..

تبدو الأمور ،بداية، وكأننا أمام رواية موازية للرواية، تتحدث عن الهزيمة، وإذ بنا أمام نص يعالج أمورا كثيرة متفرعة وأساسية في التاريخ العربي الإسلامي.. لكنها أيضا تتكلم عن حلم جيل كامل كان مدركا ومستوعبا للمعطيات التي أودت بحلمه، انطلاقا من الـواقـع السـيـاسـي الـذي ولـد انـتـهـازيين وجـاء بـأنظمة قمعية ساهمت في تبديد الحلم وفي تشريد الناس من بلدانها وتحطيم مشاريعهم.

إن كل جملة أو كلمة جاءت في رواية النعيمي إلا وهي محمـلـة بـهـواجس جيل سئم الخـطـاب الـعـربـي الـعقيم، وقدر له إما أن يعيش على الهامش أو يتشرد ويترك وطـنـه، يـحمـلـه في قلـبـه بـعيدا عن كيانه الاجتماعي والأسري.

إذن فدمشقه هو المكان الذي انطلقت منه واجتمعت فيه الأحداث ومنها حاور السارد أصدقاءه الخمسة، أما ٦٧ فهي تاريخ بداية هذا الحوار، أي الرحلة التي دامت سنوات عدة ليستقر السارد فيما بعد مع حبيبته خارج دمشق التي رغم بعده عنها بقيت لديه سؤالا محوريا يغطي إنسانيا الفضاء العربي كله..

الغوص وانساقه التراثية
في القصيدة الخليجية المعاصرة

(أنين الصواري)* للشاعر علي عبدالله خليفة

وجدان عبدالإله الصائغ★

لم تعد القصيدة العربية المعاصرة مقتصرة على طابعها الغنائي المعروف بل راحت تجرب تقنيات معاصرة، ومنها هذه النزعة الدرامية أو القصصية التي شكلت اتجاهاً بارزاً في القصيدة العربية. وكثيراً ما يعزوا النقاد والدارسون هذه الظاهرة إلى التداخل بين الأجناس الأدبية المعاصرة بحيث يصعب أن تجد حدوداً حاسمة بين جنس أدبي وآخر.

وليس من الضروري أن تتضمن القصيدة قصة كاملة مستوفاة بشروط الفن القصصي وعناصره الفنية في الشخصيات والحوار والسرد والأحداث ومهادها المكاني وفضائها الزماني، بل إن حضور بعض هذه العناصر يضفي على القصيدة هذه السمة. وإذا كانت مثل هذه الظاهرة قد طرقها الدارسون والنقاد، فإنها أفرزت مسميات كثيرة لم ترق إلى مستوى المصطلح النقدي المستقر ولكنها على وجه العموم دانية الدلالة. ومنها مسمى (القصيدة القصصية) الذي تبناه الدكتور عز الدين إسماعيل (١) والقصة الشعرية التي أوردها الدكتور جلال الخياط(٢) ولا نعدم مسميات أخرى من نوع القصيدة الدرامية أو القصيدة الحوارية وربما القصيدة السردية في كتابات لاحقة اهتمت بعنصر السرد بدرجة أساس. والمبدأ المهم في مثل هذه الظاهرة هو الإفادة من مثل هذا التماهي بين الفن الشعري من جانب، ومن الجانب الأخر الفن القصصي والفن المسرحي، وهو تماه له إنعكاسه على جماليات القصيدة المعاصرة إذا ما استثمر على وجهه الفني، بيد أنه قد يبدو عبئاً ثقيلاً على القصيدة إذا ما تناشز نسيجه مع نسيج القصيدة الحي. «ولعل أهم الصدمات التي وجهتها القصيدة الحديثة لمنظور القارئ وأفق تقبله أو توقعه، هو إرسال النثر بلغته وصوره وتعيناته المكانية والزمانية والشخصية، ضمن القصيدة المبنية في خبرته وتوقعه على أساس من اشتراطات الشعر ومزاياه الخالصة. فالسرد يحرر القصيدة ليس من هيمنة الرؤية الغنائية حسب، بل من هيمنة الشعر الخالص بتجريديته وفضائيته» (٣).

ولأن البناء القصصي يبدو ألصق بعنصر المكان وحيثياته قياساً بطبيعة القصيدة الغنائية عامة لذلك فإن المهاد الشعبي المستقى من تراث البيئة المحلية يجد له منفذاً إلى القصيدة القصصية وهو يظهر على أكثر من هيئة، إذ قد يظهر عبر ملامح الشخصية القصصية أو من خلال حوارها وربما تمحور حول سمات البيئة المحلية التي يتشكل منها عنصر المكان.

وتجد الدراسة بغيتها في قصيدة (صدى الأشواق) للشاعر البحريني علي عبدالله خليفة – التي تضمنتها مجموعته الشعرية (أنين الصواري) – إذ نسجت على هيئة قصيدة قصصية أو قصة شعرية تنطوي على عناصر القصة وطبيعتها وحدودها. والقصة المتضمنة تمتزج بمعطيات التراث الشعبي و ثيماته وخطوطه مما يصعب معه فصل عناصر القصة عن عناصر المأثور الشعبي. فضلاً عن إن هذه الدراسة تسعى إلى قراءة القصيدة على وفق قراءة بلاغية تتخذ من الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة: (الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية)(٤) أداة للنفاذ إلى عناصر القصة المضمخة بالطابع الشعبي وعلى الوجه الذي يكشف عنه الجانب التطبيقي.

يصعب أن نفصل بين ملامح الشخصية الرئيسية في هذه القصة الشعرية وبين

★ أكاديمية من العراق تعمل في اليمن

حوارها الذي ارتكزت إليه القصيدة. وهو حوار يندغم فيه النمط الخارجي (Dialogue)(٥) مع الآخر الذاتي (Monologue)(٦) ومنذ استهلال القصيدة يتناهى إلى أسماعنا صوت بطلة القصة وهي تقول:

زغردي يا خالتي يا أم جاسم/ زغردي قد عاد طراق المواسم/ جهزي الحناء، هاتي الياسمين

هاك ماء الورد والعود الثمين/ عطري (البشت) واعطيني الخواتم/طافت البشرى بأهل الحي قومي/ واتركي عنك تعلات الهموم/ قد سمعت الكل في الأسياف يحكي/ عن شراع في المدى اجتاز اختبارات المحك/ لا يبالي الموج أو لفح السموم/ ساعديني، رتبي عني المساند/ انثري المشموم والأشواق في كل الجوانب/ وأصيخي السمع (للهولو)/ على الشطآن عائد

يكشف احتشاد ملفوظات الانتظار عن ملامح الأنثى الشعبية التي تفلح في أن تحفز متخيل القارئ باتجاه استحضار صورة بينلوب، بيد ان هذا المقتطف الشعري يخطف تلك الصورة بعيدا عن لوعة الإنتظار باتجاه فضاءات منتشية بعودة البحار الغائب (جاسم) مستثمرا فاعلية المفردة الشعبية في تخليق عتبة دلالية مشتركة بين أفق القارئ وافق النص « إذ يتم تسرب خصائص الذاكرة الشعبية إلى نسيج اللغة الشعرية وفضائها الداخلي، من خلال بنيتها التركيبية. فالمفردة الشعبية على هذا الصعيد تتميز باستخدام خاص له طابع محلي يصدر عادة عن ينابيع اللهجة الدارجة في إطار معناه الذي استمد خصوصيته من خصوصية البيئة الاجتماعية وما يتصل بها من خصائص التميز والتفرد»(٧). وينفتح النص منذ (زغردي يا خالتي يا أم جاسم) على بنية كنائية تتوق إلى مشاكسة توقعات القارئ. فهذا السطر الشعري - كما نفترض - يمكن أن يكون مدخلا إلى قصيدة شعبية وان ارتكز إلى مفردات فصيحة، لكن النص يوظف هذه البنية الكنائية في تكثيف الأجواء المحلية واستدعائها. وتتوالى العبارات التي تجلي المرجعية الشعبية ومنها (عاد طراق المواسم) وهي تحيل إلى موسم (القفال) المتخم بالترقب والإحساسات المتضاربة، وهو يشكل هنا بؤرة مهمة من بؤر الحدث الرئيس إذ تنسج القصيدة موسيقيا على منوال القفال وتفضي إلى البنية الغائبة المضاءة بشموع التراث. وفي صيغ الأمر (زغردي، جهزي الحناء، هاتي الياسمين، هاك ماء الورد والعود الثمين، عطري [البشت]، أعطيني الخواتم، انثري المشموم، واصيخي السمع [للهولو] صور كنائية معبرة عن هذا الصدى القوي للاشواق (عنوان القصيدة) وهو ابتهاج خاص اذ تجليه الرموز الشعبية الموروثة التي لا يتم الفرح إلا بحضورها لاسيما انها تشتغل على اكثر من حاسة. ففي الوقت الذي تشي فيه الحناء بعطاء حاسة البصر فان الياسمين وماء الورد والعود الثمين تحيل إلى حاسة الشم بدرجة أساس وحاسة البصر بدرجة اقل. وعبر حركة دائبة طرفاها بطلة القصة والشخصية الثانوية (أم جاسم). وتأتي (البشرى) - في إطار استعارة ذهنية وبقرينة الفعل المستعار (طافت) - كي تملأ الأثير وتغمر الكون إستجابة لمشاعر البطلة المفعمة بالسعادة والحبور. وهي تدعو خالتها ووالدة زوجها (جاسم) - بطل القصة الذي لم تظهر القصيدة ملامحه بعد - إلى أن تذر الهموم في سياق استعارة ذهنية أخرى تفصح عن إنتهاء عهد الانتظار المر وبدء موسم الفرح الموصول بأوان عودة البحارة القافلين إلى ديارهم والمحملين بالخير والهدايا.

ويتكرس الجو الشعبي عبر مزيد من الصور البيانية فـ(في الأسياف) وفي الشراع الذي (يجتاز اختبارات المحك) و (لفح السموم) توكيد لطبيعة الغوص ذي الجذور العريقة في بيئة الخليج التي عاشت أجيالا طويلة تستمد من البحر نسغ حياتها وتجلي الاستعارة التشخيصية المكنونة في الشراع (الجريء) الذي (لا يبالي) بالصعاب المرموز لها بـ(الموج ولفح السموم) الموقف الجديد الداعي إلى كل هذا الإحتفاء بالقفال من لدن البطلة التي لم يجد النص ضرورة لأن يمنحها اسما ما فهي رمز أكثر منها امرأة معينة، إنها صورة لعشرات النساء ممن ينتظرن العائد المعبأ بالعناء والمكابدة.

وتتواصل الصور البيانية المضمخة بعبير التراث الشعبي عبر الإنزياح الاستعاري المتمظهر في (انثري المشموم والأشواق في كل الجوانب) ويفضح الفعل المستعار (انثري) هذا التعاشق بين تأثير حاسة الشم مع الهالة المعنوية المتخلقة من اللفظ المستعار (الأشواق). وينتقل وعي البطلة بتلقائية إلى التعبير عن حاجاتها لما يشغل حاسة السمع التي بدأت باستدعائها عبر إنثيالات الغبطة الموقعة المتأتية من تكرار (زغردي، زغردي) ولم يشف غليل اشواقها إلا بسماع لحن (الهولو)، وهو لحن الغوص الذي يفلح استحضاره في أن يمنح اللوحة طابعها الشعبي.

وحين تعود البطلة إلى (أناها) عبر الحوار الذاتي فإن الصورة البيانية تتولى مهمة استكناه هذه الأعماق الزاخرة بمرارة الانتظار إذ يرد :

أشهر الغوص تمطت فتبدت/ في حساب العمر قرنا وهو غائب/ يا لفرحي ساعة اللقيا دنت !!/ كم جميل كل ما حولي، حبيب/ كل من حولي، وقلبي/ طفلة مزهوة الأفراح في ليل الموالد/ هل ترى كل نساء الحي مثلي ؟/ في اندفاعي ؟/ عندهن اللهفة الهوجاء في حر التباعي؟/ وإشتياقي لو تعرى

بان مجنون الرغائب ؟/ مالذي البس يا مرآتي الرعناء.. قولي/ (نشلي) المزدان بالنجمات والكم الطويل ؟/ أم ترى ذلك أنسب؟/ (نشلي) الوردي المقصب ؟/ إنه يظهر والتطريز طولي.

إن فرحة البطلة لما تزل في فضاء الانتظار ولن تتم ما لم تكتحل عيناها برؤية حبيبها، لأن التجربة الشعبية مع البحر مريرة فهو مانح معطاء بلا حدود ولكنه في الوقت نفسه غادر يباغت الناس حين يبتلع أعز الأحبة لذلك فإن غبطة البطلة ظاهرية حسب، وما أن تجد نفسها وحيدة حتى تفزعها ذكرى أشهر الانتظار التي منحها الانزياح الاستعاري إهابا بشعا فغدت وحوشا ضارية (تتمطى) بكلكلها لتجثم على زمنها الغض، وتفلح الصورة التشبيهية المرسلة في أن تداخل بين شهور الغوص والزمن الممتد إلى (قرون)-يستمد هذا الجمع لـ(قرن) من تعدد رحلات الغوص -لا يتاح للإنسان أن يعيشها على صعيد الزمن النوئي (الطبيعي)، ولكن بطلة القصة عاشتها على صعيد الزمان النفسي، وما وجه الشبه إلا عتمة المعاناة وامتدادها البغيض. ويشفع هذا التشبيه بصورة تشبيهية أخرى تجلى (قلب) البطلة في إهاب (طفلة مزهوة الأفراح في ليل الموالد) (المشبه به المقيد) مما يعطي هذه الصورة حركية التشبيه التمثيلي وحيويته إذ يتباعد فيه وجه الشبه عن متناول الذهن فضلا عن انه يستجلب الملامح الشعبية المستقاة من

(الموالد) التي تنزع عن الليل إزاره المعتم لتضاء آفاقه بفرح الناس وصخب الطفولة وحركتها في كل اتجاه.
ويفلح اسلوب الاستفهام في أن يعكس قلق البطلة وترقبها الممض، زد على ذلك أنه احتضن صورة تشبيهية استدعت شخصيات ثانوية (نساء الحي) (المشبه به) لكن النص - وبوعي جمالي - يخرق النسق التقليدي للهندسة التشبيهية المألوفة إذ تمنح أداة الاستفهام (هل) وجه الشبه (في اندفاعي) بعدا جديدا يفصل المشبه (أنا) البطلة عن الأنوات الأخرى (نساء الحي) على صعيد الشوق والشغف وربما يوحدهما تحت فضاء الانتظار لذلك تسترسل البطلة في حوارها الذاتي مرتكزة إلى بنية هذه الصورة التشبيهية إذ تعلن صراحة (هل ترى... عندهن اللهفة الهوجاء في حر التياعي ؟!) ويتنامى الإحساس بفرادة العذاب والمكابدة حين يستحضر مخيال النص الإنزياح التشخيصي الذي يهب الاشتياق (المستعار له المعنوي) أبعادا بشرية بقرينة (تعرى، بان مجنون الرغائب).
وحينما تخفق البطلة في أن تجد من نساء الحي (الشخصيات الثانوية) مرآة عاكسة لمشاعرها، فإنها تلوذ بمرآتها الخاصة التي تتشخص فتاة (رعناء) لا تعي لهفة البطلة ولا تجاري اندفاعها صوب الإستجابة لهذا الحدث المهم (حدث عودة رجلها وحبيبها). وتفضح القرائن الاستعارية] الاستفهام (ما)،والنداء (يا)، والفعل المستعار (قولي) [حيرة البطلة التواقة إلى استكمال زينتها إحتفاء بهذه العودة.
وتحيل المرآة إلى حاسة البصر وهي تفضي إلى إضمامة من الصور الكنائية ذات الطابع البصري إذ تقترن بالزي الشعبي المعروف (النشل) الذي يتكرر مرتين (نشلي، نشلي) وفي كل مرة يوشي بما يبرز طابعه الشعبي المولع بالألوان البراقة المتلألئة عبر (النجمات، واللون الوردي المقصب، والتطريز) وهي جميعا مما يؤكد هذه الأجواء التي تؤطر صورة البطلة بملامحها الشعبية البهية وأسلوب فرحها والرموز التي تعبر من خلالها عن تلك الغبطة العارمة. ويرى الدكتور ماهر حسن فهمي أن وقوف البطلة أمام المرآة وحوارها معها يعكس «أعماق المرأة وهي تعد كلمات الاستقبال والأسئلة الملهوفة» (٨).
ويأتي المقطع الآخر من القصيدة مستهلا بالنداء (ياحبيبي) فيومئ استرسال البطلة في حوارها الذاتي وإنه قد أشر انفصالا عن الشخصية الثانوية (أم جاسم)، وإن مرحلة أخرى من القصة الشعرية قد بدأت مفصحة عن طبيعة شخصية جاسم إذ تقول :

يا حبيبي/ سوف ألقاك بتهليلي وأنغام الطبول/ سوف يلقاك إبتهالي/ وسؤالي/ كيف طوفت بأعماق البحار؟/ كيف حال البحر في صمت الليالي؟/ كيف أنتم في عيون الشمس/ في ذاك النهار؟/ كيف كنتم واللآلي؟

تتصاعد نغمية هذا المشهد الشعري باستدعاء ظاهرتين ايقاعيتين فثمة التجانس الصوتي بين (تهليلي، ابتهالي)، وتستقي موسيقية التكرار من (سوف ألقاك، سوف يلقاك) الكاشفة عن إنثيالات صورة (الغائب / القادم) على الذاكرة، كما تتضح في إضمامة التساؤلات المزهوة المرتكزة إلى أداة الاستفهام (كيف، كيف، كيف، كيف). لقد تواشجت الفضاءات الصوتية بمدياتها المتفاوتة (ابتهالي- سؤالي- تهليلي - أنغام - الطبول) كي تخلق صورة سمعية تتراوح ما بين البوح وخرق صمت الانتظار بـ(التهليل) و(طرقات الطبول) المقترنة في الذاكرة الشعبية بالمواسم السعيدة.
ويوظف النص أسلوب الأمر الذي يخرج كما الاستفهام - من قبل - عن وظيفته اللغوية كي يكرس معنى الزهو والفخار بإنجازات هذا (البحار / الرمز) إذ تخاطبه البطلة قائلة :

خبر الدنيا وخبرني وارفع/ آهة (النهام) في الأجواءباللحن الموقع/ روع الحيتان في الأعماق يا ابن السندباد/ روع الظلم وانصاف الرجال/ في عناد/ قل لهم كيف يكون العيش في دنيا حقيرة/ يركب الكل المحال/ ينبرون الوحل في قلب الهلاك/ باصطبار في اعتلال/ يفلقون الصدف الموحل في عز الظهيرة/ حسبما شاءت أميرة/ في أقاصي الأرض.. في أغنى البلاد/ في قصور من ضلال/ تتشهى في دلال/ درة حبلى نضيرة

وتشع بؤرتان شعبيتان من خلال (آهة النهام) التي يمتزج فيها الحزن بالطرب. وشخصية (النهام) تحيل إلى ترانيم البحر التي لا يستغني عنها البحارة، فإيقاعاتها تخفف عنهم عبء الغربة ووطأة الجهد الثقيل والعذابات الجاثمة، وأما البؤرة الشعبية الأخرى فإنها تتمظهر في انتماء (جاسم) إلى شخصية السندباد بوصفة امتدادا له (أبنه). والسندباد مقيم في عمق الذاكرة الشعبية حيث يهب شخصية جاسم أبعادا تراثية تتراوح ما بين روح المغامرة وضرورة الكسب. ويشكل الفعل (قل) بؤرة دلالية تحرف البنية السردية باتجاه محور أخر جديد يجلي عودة البطلة إلى ذاتها ثانية، فإذا بهذه الاندفاعة السعيدة تتهافت أمام عتمة الراهن المعاش الذي تفضحه تقنية الاسترجاع الفني(٩) (Flash - Back) إذ تتوالى صور المكابدات المستمدة من طبيعة تجربة الغوص الصعبة التي لا يجني البحار ثمارها، وإنما له عذابها ولسواه من المترفين. وقد فضحت الصورة الكنائية (شاءت أميرة، في أقاصي الأرض، في أغنى البلاد،في قصور من ضلال، تتشهى في دلال) السخط إزاء هؤلاء المقتاتين على الجهد والمكابدة.
لقد استطاع هذا المشهد الشعري أن يعكس الطابع الواقعي لتجربة الغوص « من حيث الموقف والرؤية والمعالجة الفنية، وهو ما جعلها قادرة على كشف حقيقة تجربة الغوص المتمثلة في الوجه الآخر الذي لم تمط عنه اللثام قصائد الرومانسيين قبل الشاعر إن لم نقل إنها تسترت عليه، ولم تستطع الإحساس به، ويتركز ذلك الوجه الغائب في حبات العرق عوضا عن حبات اللؤلؤ التي ليس للغواص منها في الحقيقة أي نصيب... فليس في إمكانه أن يحضر لؤلؤة نقية أو دانة بيضاء إلى حبيبته المنتظرة التي لا تحلم سوى بعودته سالما » (١٠)
وتتهافت الهوة المكانية بين البطلة والبطل فيتماهى صوتاهما في المقطع الثالث من القصيدة، وهو يبدأ بالنداء المؤلم لسنين الغوص إذ نسمع :

يا سنين الغوص، يا ظلم الرجال/ يا أتونا عشت كي تصلى سعيره/ ايها المحموم في ليل السهاد/ أيها المحروم يا ابن السندباد/ زلزل الدنيا وأسمعني، وصعد/ للسماء صرخة حق لا تحيد/ إذ متى أنصف يا ليل الجواري والعبيد/ ومتى أرفع راسي للصواري/ شامخا مثل شراعي في فضا كل البحار ؟/ ومتى يعلو على (البتيل) في النور إزاري/ كالبنود ؟/ هاهنا الإنسان

في ذاتي يردد :

عاد حقي... عاد حقي/ ويزغرد

يتكرر النداء ثلاث مرات صريحا (يا، يا، يا) ومرتين أخريين بأسلوب ضمني (أيها، أيها)، فيطبع النداء السطور الأربعة الأولى بطابعه مما يؤكد لهفة البطلة من جانب وأحساسها الدفين بالغبن وبأن حبيبها يحرم من ثمار جهده لذلك فإن عليه أن يسعى إلى تغير وضعه من أجل أن يوفر سعادة حقيقية وهي العطش إلى زمن الفرح المطلق الذي تحيل إليه الصورة الكنائية ذات الطابع الشعبي إذ يفصح عنها (البتيل]المركب الكبير [(وقد علا فوق شراعه الفخم إزار مزركش براق ايماء إلى تحقيق الأماني الصعبة والعودة السالمة الغانمة. لقد ظهرت البطلة هنا مكتنزة في أعماقها شديدة الوعي بظرفها وهو وعي موصول بيقظة بطل القصة الشعرية (جاسم) بيد أنه في الوقت ذاته وعي مراوغ، يسحق صاحبه إذ لا مجال لتحقيقه في ظل ظروف قاهرة وعرة. ولم تشأ القصيدة أن تضع الحلول الجاهزة أو تفرضها – ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك – ويكفي أنها عرضت مساحة الإحساسات المعنوية الشاسعة للبطل والبطلة كليهما.

وتمنح الألفاظ (زلزل، صرخة حق، سعيره) المشهد الشعري فضاءاتها المتقدة المرهصة بحركة مدمرة تطيح بسجف الانكسار، كما أفلح التجانس الصوتي في [(أيها المحموم، ايها المحروم)،(متى / متى)] و[(و يزغرد / يردد)، (عاد حقي / عاد حقي)] في أن يفتق بؤرا إيقاعية متصادمة تجلي توق النص إلى فتح كوة مضيئة في عتمة الراهن المعاش. ويتلبث الدكتور علوي الهاشمي عند تداخل الضمائر في هذا المشهد الشعري فيقول: «يصعب تحديد ضمير المتكلم : أهو الغواص؟ أم الشاعر؟ أم الإنسان الغواص باعتباره جنسا، أي روحا جماعية مضمرة؟ كما يصعب في الوقت نفسه تحديد ضمير المخاطب أو المتحدث إليه، مما يجعل استخدام الضمائر المتنوعة والمتداخلة، يبدو وكأنه ضرب من الارتباط الفني خاصة في إطار المرحلة المبكرة (التي يمثلها المقطع الشعري) من سياق حركة الشعر الجديد في تعاملها مع هذا الشكل من التركيب العاطفي » (١١).

وتستحيل (يا حبيبي) لأزمة نغمية تشد أواصر القصيدة وهي تؤكد تقنية هذه القصة الشعرية بورودها عبر وعي البطلة ومن خلال حوارها الذاتي وتيار وعيها المتصل الذي يتحرك في اتجاهات مختلفة ويراوح ما بين الماضي والحاضر وهاهو صوتها الذي تطلقه لفظة (سوف) من أسار لحظة الترقب باتجاه فضاءات اللقاء يراود لحظات النهار في رحاب أمكنة أليفة محببة مترعة بنسغ الحياة (عين الماء) وحركة الناس إذ يرد :

يا حبيبي/ سوف أحكي لك عن شوقي جهارا / عن جنون الصبية اللاهين في حقل توارى/ خلف كثبان الرمال/ وعن العين وضحكات الصبايا/ دونما أي أتزان/ عن نخيل أرطبت قبل الأوان/ عن حكايات الزمان/ عن (مراداة) العذارى/ عصر يوم العيد عن كل السهارى/ في أمان

ثمة فضاءان مكانيان يحتفيان بفرح عارم ينعكس على ملامح (الصبية والصبايا) بدلالة (جنون، اللاهين)، (ضحكات دونما أي اتزان). أما المكان الأول فهو – حقل يتوارى خلف كثبان الرمال)وأما المكان الآخر فإنه عين تنعكس عليها صورة الصبايا الحسان، ثم تنتقل (كاميرا) النص بإتجاه أجواء أثيرة يمنحها (النخيل)هوية، ولان متخيل الكناية يصبو إلى تخليق صورة طريفة، لذا فإنه يستحضر (نخيل أرطبت قبل الأوان) إذ يجتاز بالنخلة – هذا الرمز التراثي المستقر في الذاكرة الشعبية(١٢) – العتبات الزمنية المألوفة إلى رحاب زمن جديد مثمر.

والشاعر في غمرة انشغاله بتلوين المشهد بإيحاءات بصرية (حقل، عين، كثبان رملية، نخيل) وسمعية(احكي لك، جهارا، ضحكات)، وذوقية (ارطبت)، فإنه لا ينسى المهاد الشعبي للوحته الشعرية لذلك يسارع إلى استدعاء (حكايات الزمان) و (رقصة (المراداة) و (عصر يوم العيد) كي يمنح بؤرة النص أبعاداً مطلقة تتحرك بإتجاه الماضي لتحفز المرجعية التراثية على استكناه رؤى تلك (الانا) المنتظرة المتجذرة في أفق الجماعة الشعبية الخيرة. وبذلك فقد استطاعت الصورة الكنائية – التي انتظمت المقتطف الشعري – أن توصل للبيئة الشعبية وافراحها وحركة ناسها وصخبهم وسلوكهم ومواسمهم.

وتمتزج في المشهد الشعري الأخير الإحساسات المريرة – في ذات البطلة – بسواها، كما تتناغم عبرها أصوات الحزن مع أصوات البشرى التي يخفت صداها إذ ليس لها أي معنى إذا ما عاد المركب خالياً من كيان الحبيب الغائب. وهنا نضغي إلى صوتها وهي تقول :

يا حبيبي/ سوف أحكي لك عن ليل المحرق/ حين يخلو/ من جموع تنزوي في كل مفرق/ تقطع الوقت بأوهام وأحلام، وتطرق/ كل باب للدعابات واشجان الحديث/ سوف أحكي لك عن ليل المحرق/ حينما يخلو من الناي المؤرق/ في الليالي المقمرات/ يسكب اللحن العراقي الحزين/ طارقاً كل الحواري والجهات/ ليبكي قلب عذراء سجين/ تزرع الآه واصداء الأنين/ في أعالي حصنها الداجي الحصين/ سوف أحكي لك عن ليل المحرق/ حين يغرق/ في متاهات الظلام/ وطيور الليل حيرى لا تنام/ ترصد الساحات قفراً من زحام/ من ضجيج/ يا أساطير الخليج/ لي فيك عبرة عند الختام/ عن جزاء الصبر للقلب المحرق

يشكل تكرار (سوف أحكي لك عن ليل المحرق) ثلاث مرات بؤرة نغمية تسجل انتقالة النص من فضاءات ناصعة رمز إليها بـ(عصر يوم العيد) إلى أجواء العتمة ورموزها وأن اقترنت بالمحرق مكاناً رئيسياً. ولكن هذا المفصل النغمي ينفتح في كل مرة على أفق جديد، ففي المرة الأولى نرقب من خلال (حين يخلو من جموع تنزوي في كل مفرق... اشجان الحديث) حركة الناس– الذين يشكلون قوام الشخصيات الثانوية في هذه القصة الشعرية – وخطاهم المتثاقلة باتجاه دوامة الانتظار والشتات المكنى عن عبثيتها بـ(أوهام وأحلام) ويعود هذا المفصل الموسيقي كي يفضي إلى(حينما يخلو من الناي المؤرق في الليالي المقمرات... الداجي الحصين) فيكرس أجواء السكونية التي تقمع الأصوات الموقعة المرموز لها بـ(الناي، اللحن العراقي الحزين) وهي توقد في النفس إحساسات الإنكسار والاستسلام المكنى عنها بفعل البكاء (يبكي) و (الاه) و(اصداء الانين). وتوصل هذه البؤرة الموسيقية النص في المرة الثالثة إلى ذروته إذ تصرح البطلة علنا ببرمها بذلك الليل (حين يغرق في متاهات الظلام...) فثمة عتمة تطمس ملامح

الأمكنة المتجذرة في الروح، وقد باح بهذا الإنغمار حد الاختناق الفعل المستعار (يغرق) الذي فرض حضوره أجواءً مغلقة موصولة بالسكونية والهلاك. بيد أن استدعاء صورة الاستعارة التصريحية (طيور حيرى لا تنام ترصد الساحات قفراً من زحام) يشكل معادلاً فنياً لانسان المحرق وهو يصلب على نافذة الانتظار والترقب. ولعل من الضروري أن نشير إلى أن هذا المقطع استأثر بإهتمام بعض الدارسين ومنهم الدكتور ماهر حسن فهمي الذي وقف عنده وأشار إلى أن طيور الليل إنما «هم المسهدون الذين يحملون هموم وطنهم»(١٣).

إذن فالمشهد الشعري الأخير يكاد ينصرف إلى تقصي ملامح البيئة الشعبية في المحرق وانتظارها المر لرجالها المبحرين في فضاءات الهلاك لذلك تتوحد شخصية بطلة القصة بعشرات النساء الصابرات المنتظرات. وفي مثل هذه الحالة لا يبقى لهن – ومنهم البطلة – سوى مواجهة غول الزمن الشاخص المستطيل الذي تجليه أكثر من صورة بيانية دالة. وتوشك الصورة السمعية أن تطغى على بقية الصور المستمدة من الحواس الأخرى، لأن حاسة البصر هنا لا يمكنها أن تسلي الإنسان حين يعتاد على مشهد البحر وامتداد الرمال في حين يؤدي السمع دور تكرار الحكايات الشعبية المسلية التي تبث الأمل بعودة البطل الشعبي سالماً يزهو بطلته المحققة. وهنا يتداخل الحلم مع خيوط الوهم، يتناهى إلى الأسماع صوت ناي حزين يغمر الأمكنة المفتوحة (الحواري، الجهات) والأمكنة المغلقة (الحصن، الداجي) فتستجيب له المشاعر الساخنة المترعة بالعنفوان والغضارة المرموز لها بـ(قلب عذراء سجين).

وبذا يكون النص قد أفلح في أن يغدو مرآة دلالية رأينا من خلالها رؤية العين (المحرق) هذه المدينة التي قال عنها الدكتور محمد جابر الأنصاري :« في المحرق كان يلتقي ذلك الطرب الأصيل، باللؤلؤ الأصيل، بالخير الآتي على سواعد الرجال، بقيم الأصالة في السلوك الحي، فتنبثق تلك المدينة لتصبح عاصمة التراث العابق برائحة التاريخ ومذاق الوطنية ونكهة العروبة (يوم كانت العروبة أصيلة كلؤلؤ البحرين) ويكون اسم ذلك المزيج النادر المحرق » (١٤)

ولم تختم هذه القصة الشعرية بنهاية حاسمة وبأسلوب الحكاية الشعبية وهي غالباً ما تتوج رحلة البطل بالنجاح بل تركت الخاتمة لوعي القارئ وخياله يشكلان بنيتها التي تتسق مع نمو أحداثها ذات الطابع الواقعي بعد أن قالت القصيدة كل ما أرادت قوله بأسلوب قصصي ممتزج بنسيج التراث الشعبي المحبب والغائص في أعماق البيئة الشعبية لقد استطاعت (صدى الأشواق) أن تخرج تفعيلة الرمل(فاعلاتن) من مزاجها الراقص إلى استيعاب فضاءات رتابة الانتظار وربما حاكت ايقاعية القصيدة تدافع أمواج البحر باتجاه الساحل المترقب قفال العائدين.

وبعد : فقد اتسمت مجموعة (أنين الصواري)(١٥) للشاعر علي عبدالله خليفة التي وردت قصيدة(صدى الأشواق) – قيد البحث- في غضونها بطابع قصصي يتمظهر لقارئ المجموعة عبر أكثر من قصيدة قصصية وعلى غرار ما شهدناه في(صدى الأشواق). وغالباً ما ترتكز القصة الشعرية على مهاد شعبي، ولا سيما إذا كانت مستوحاة من عالم الغوص وأجواء البحر ومن ذلك قصيدة على (أبواب الرحلة الأولى)(١٦) إذ تنعكس على وعي امرأة أيضاً لكنها فقدت معيلها البحار وهي تحث ولدها على أن يحذو حذو أبيه. وترد هذه القصة الشعرية عبر نسيج من العناصر السردية المستمدة من المرجعية الشعبية التي يستثيرها البحر. وينطبق هذا على قصيدة (أنين الصوارى)(١٧) التي استأثرت بعنوان المجموعة إذ تتخذ هيئة قصة شعرية أيضا، وترد عبر وعي بحار عجوز يسرد حكايته مع البحر وطبيعة صلته المصيرية به. وتنحو قصيدة(من أوال الشط أحكي)(١٨) المنحى ذاته إذ يسردها الشاعر بضمير المتكلم ومن خلال استبطان أعماق بحار يرى أمتداد عذاباته في ولده الصغير الذي يتوق أن يكرر تجربة أبيه في حياة الغوص الشاقة(١٩) الأمر الذي يسم مجموعة (أنين الصوارى) بسمة هذه التجربة الشاقة، تجربة حياة الغوص التي خبرها الشاعر علي عبدالله خليفة ذاته(٢٠) وليس أدل على ذلك من هذه الواقعية اللصيقة بطبيعة حياة الغوص وهذا التوغل في التفاصيل والجزئيات التي لا يمكن أن يصورها بمثل هذه الدقة سوى من عاشها عن كثب واكتوى بجمرها وذاق حلاوتها ومرارتها على حد سواء.

الهوامش :

(*) : علي عبدالله خليفة، أنين الصواري، دار الغد، ط ٣، المنامة ١٩٩٤م، ص ٣٥–ص ٤٢.

(١): ينظر :د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، دار العودة دار الثقافة، ط٣، بيروت ١٩٨١م، ص٣٠.

(٢) : ينظر :د. جلال خياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي،دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢م، ص٧.

(٣) : ينظر :د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص٥٣.

(٤) : ينظر :د. وجدان عبدالإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، مكتبة دار الحياة، بيروت ١٩٩٧م، ص١٨١.

(٥) : مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م،ص ١١٠.

(٦) : نفسه،ص٣٢٩.

(٧) : د. علوي الهاشمي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، مطبعة الوطن، الشارقة ١٩٩٥م، ج٣ /ص٢٢٤.

(٨) : د.ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨١م، مبحث علي عبدالله خليفة بين ديوانيه من (أنين الصواري) إلى (إضاءة لذاكرة الوطن)، ص ٢٠٨.

(٩) : مجدي وهبة، ص ١٧٢.

(١٠) : د.علوي الهاشمي، ج٣/ص١٧٩.

(١١) : نفسه، ج ٣ / ص٣٧٨ – ص ٣٧٩.

(١٢) : يسجل الدكتور علوي الهاشمي « أن صورة النخلة عند علي عبدالله خليفة أكثر اتساعا من ذلك المستوى البلاغي الضيق وأقرب إلى مفهوم الرمز الذي يخفي موقفا فكريا متصلا بالذات الجماعية وليس مقتصرا على حالة الذات الفردية ». نفسه، ج٢/ص٢٩٧.

(١٣) : د. ماهر حسن فهمي، ص ٢٠٨.

(١٤) : د. محمد جابر الأنصاري، مقتطفات من سيرة ذاتية (الوطن، المكان، الإنسان)، مجلة البحرين الثقافية، السنة السادسة، العدد ٢٣، المنامة، يناير ٢٠٠٠م، ص١٥٥.

(١٥) :تلبث د. سليمان العطار عند مجموعة (أنين الصواري) في دراسته الموسومة (قيثارة المعاصرة بين الذات والموضوع، دراسة لغنائية الشاعر علي عبدالله خليفة)، مجلة البحرين الثقافية، السنة الثانية، العدد الخامس، يوليو ١٩٩٥م، ص٦٦–ص٧٣.

(١٦) : علي عبدالله خليفة، ص٢٥ – ص٣٤.

(١٧) : نفسه، ص٥١ –ص٥٨.

(١٨) : نفسه،ص ٥٩–ص٦٦.

(١٩) : ترد قصائد أخرى ترتكز إلى البحر ومهاده الشعبي وفي إطار درامي ومن تلك القصائد قصيدة (زغب الطيور الكسيرة) و (بذر الأراضي الواهبة) و(جمر الخدود)و(جرح في ضمير الليل).

)٢٠ : ينظر : د. علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون، كشاف تحليل مصور ١٩٢٥م– ١٩٨٥م، (دون إسم المطبعة)، المنامة ١٩٨٨م، ص١١٩.

الشعر والقدرة
على مراوغة الموت

أحمد العجمي★

مَنْ ؟
ليس هذا سؤالاً فيزيقياً كي يمكنني مسكه، ولا أظنه يسكت عن مشاغبتي أينما حللت، وكيفما كانت ظلالي، وذلك لتعدد صوره وتمظهراته التي رافقتني منذ صرخة الولادة، ولن تنتهي بانتهاء الوجود الجسدي ؛ بل ربما يشتد سعيره في خيوط الأثر، ورائحة الوقت، سيعدد مراياه وعدساته في الجسد، وفي أبراج الروح، في سعفات الذاكرة، و في أيقونات الأصدقاء، في حافة النوم، أو على سرير البهجة، نعم لن أفلت ؛ لأنني حي وحيوي!

ربما أتوهم الحياة، ولكن هذا الوهم الشاسع هو القادر على الكشف عن حيويتي، عن قدرتي على مراوغة الموت بالشعر، أُأكد بالشعر ! الشعر؛ هذا الكائن الصغير النادر، الذي لجأت إليه مستجيباً لإغراءات المغامرة، وهروباً من زفير الواقع المتحالف مع الموت!

انني أحاول من خلاله رؤية ذاتي التي لاتطمئن إلى شكل، ذاتي الهاربة من أي إطار، هذه الفراشة التي تتماهى في حيوية الأطفال ، وتترك جناحيها على أكتاف الأصدقاء، وربما تشخبط بأحد ألوانها فوق كف الأهل والأقارب، ولاتنسى أن تترك قليلاً من قلقي في ضوء الذاكرة، وعلى جدران الأمكنة التي صافحتها بحب أو خوف !

لست متيقناً من أنني أتشظى في كل شيء، حيث أن كل ما ألتقي به يتكثف في جسدي، في ذاكرتي، في وعيي، في مخيلتي، في حلمي اللامع !

أنا أتناثر في جسد العالم !

فِناء العالم أنا !

الشعر ضد الجثث، واكبر جثة هي الواقع : الجثة الدكتاتور التي تطارد الحلم والأفق، وتصادر حرية الحب !

بالشعر وحده يهزم الواقع، تهزم الصورة المكرورة، والكلمات المتيبسة.

بالشعر دون سواه أستطيع أن أرى ذاتي وهي تنمو في أفلاك أخرى، وتصادق كائنات لاتصدأ، في الشعر فقط، أتعرف على ذوات لاتمتلك مهارة الهيمنة، ولاترأف بالحجر !

أنت أيها الشعر مَن قادني إلى شرفة الحلم، تركتني أكون متعدداً، طليقاً، أقيم مدائني في ظلال المعنى، وأمسك بخيوط ضوء المستقبل مستشرفاً الحزن والبهجة، باحثاً عن الإنسان الحي، الإنسان المختبىء في ستارة المقهى، المذاب في خشب القارب، المعتني بزهرة يتيمة، وعندما أعثر على أثر من قلبه أو ثيابه، أسمع رنين ذاتي، هذا الرنين الذي ينبعث من أوتار الذات الجامعة، الذات التي تهتز لنبرات الشعر، مستجيبة لأصابعه !

أنا والشعر، كائنان يكتب أحدنا الآخر، أنا أهندسه فيزيقياً بالكلمات، وهو يذيبني في ماء المحو، يخرجني من هيئة الجسد، ويدخلني لحظة النار : فقبل أن أبدأ بمسك الطين الشعري أكون على حافة الموت، وزهرة زهرة تبدأ طفولة الغابة، وتتنادى كائناتها فتتراءى ظلال ذاتي في جميع هذه الكائنات.

وإذا تمكّن كل من دخل غابة النص أن يعثر على ظل لجسده، أو قلبه، أو كلماته، أو طفولته، أو حلمه، أو شعر باهتزازة قصيرة تحت أصابع قدميه ؛ فذلك دليل على وجوديِ حراً !

أحاول دائماً أن أكون في النص حتى أعثر على الآخرين، ومن أراد أن يراني متعدداً، فلينبش قصيدتي لأني داخلها أفتش عنه !

القصيدة لاتكتب خارج الذات، ولكن لاتكتب بذات صغيرة خائفة تتمترس خلف العزلة، وإنما بذات تشاغب، وتستفز، وتتحدى، وتصافح، ذات يرى فيها القارىء رائحته، أو صمته !

القصيدة لاترفعها المواضيع الكبرى إذا خلت من الذات.

القصيدة تعلو وتتسع بحضور الذات الإنسانية !

القصيدة إنسان حر !

★ شاعر من البحرين

الإصدار الرابع لكتاب نزوى

«بيت وحيد في الصحراء»

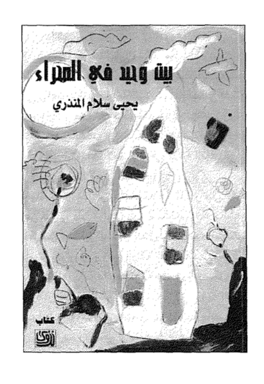
ليحيى سلام المنذري

ضمن سلسلة الكتب الصادرة عن مجلة نزوى صدرت مجموعة القاص يحيى سلام المنذري القصصية بعنوان «بيت وحيد في الصحراء» تراوحت بين القصص القصيرة والقصيرة جدا. جاءت المجموعة صورة شبيهة وبشكل ملموس في قراءة المكان العماني وظف فيه العديد من الامثال العمانية وبعض الاساطير المتداولة في التراث العماني وكذلك بعض العادات المأخوذة من الفلكلور الشعبي العماني كالختان ومراسم القيام به والبدائية في كيفية ممارسة ذلك الاحتفال.

في الجانب الآخر جاءت لغة القاص سلسة فنياً ومتركزة حول الجانب السردي للحدث أقرب الى الحكاية ولا يقتصر في ذلك من وجود الصور الخفية في النص لبلوغ المعنى المراد ايصاله الى القارئ بالإضافة الى جانب السخرية الملحوظ بشكل عميق ومتدارك في مواقف عديدة لبعض النصوص وخصوصاً نصوص (زارعو غابة الاسمنت) الذي ركز فيه على العمالة الوافدة (الآسيوية) التي رغم دورها في زراعة المباني الاسمنتية بحسب العنوان إلا أنها لا تخلو من قصص وحكايات في الطرافة والتراجيديا بحكم اختلاطهم بالمجتمع والحياة مع أفراد المكان .

كما ان هناك جملاً شعرية متفرقة تخترق العمل وتأتي ضمن سياق النص او منفردة كما في بداية المجموعة:

«ان هربت الطيور من البيت
لن تفكر بالرجوع إليّ
فالهواء تدفق في جوفها».



بالإضافة الى شعرية عناوين بعض النصوص من امثال «سندباد صغير يمتطي غيمة» و«الشمس لا تجد من تقدم له دفأها» و«رعشة الصوت الثالث» وغيرها.

علماً أن للقاص مجموعتين قصصيتين وهما «نافذتان لذلك البحر» ١٩٩٣م و«رماد اللوحة» ١٩٩٩م ويأتي هذا الاصدار الرابع من كتب نزوى التي تدأب المجلة على استمراريتها لإثراء الساحة الثقافية بالابداع العماني.

يحيى الناعبي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خـلف العـبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.

- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

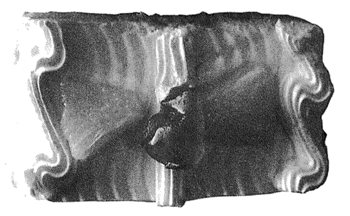
♦ ♦ ♦

العـــدد الخامس والثلاثون
يوليو ٢٠٠٣م - جمادى الأولى ١٤٢٤هـ

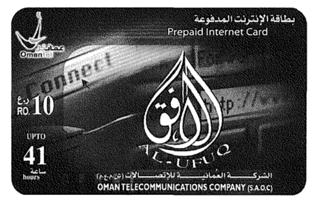
الغلاف الأول: لوحة للفنان العماني فهد عبدالرحمن علي

لوحات ص٩ J.M.W.Turner - 1775-1851

الغلاف الأخير: لوحة للفنان العماني غصـن الريامي



الرضا الكامل: ١٤ دقيقة



الرضا الكامل : ٤١ ساعة

بطاقة الإنترنت المدفوعة من عمانتل . سريعة .. سهلة .. ملائمة

الآن يمكنك الحصول على خدمة الانترنت في زمن أقل من ذلك الذي تستغرقه في الإستمتاع بفطيرة لذيذة. فقط قم بشراء بطاقة عمانتل (الأفق) للإنترنت المدفوعة من أي محل تجاري بالسلطنة. ليس هناك مضايقات جراء الإنفاق الزائد أو دفع فواتير كل شهر. تتوفر بطاقة الأفق بقيمة ٦ ريالات عمانية (٢٠ ساعة) و ١٠ ريالات عمانية (٤١ ساعة). لمزيد من المعلومات والمساعدة اتصل على هاتف : ١٣١٣ أو قم بزيارة موقعنا www.al-ufuq.om

عمانتل
Omantel
معاً.في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together

الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om

هلال الحجري – عبدالرحمن السالمي– لطفي اليوسفي– عبدالرحمن منيف– سعيد الغانمي– السيد نجم– سعدي يوسف– بنعيسى بوحمالة– حسام الخطيب– عمر شبانة– محمد المزديوي– اسامة اسبر– املي بورتر– صباح زوين– مها لطفي– عزيز الحاكم– المهدي اخريف– مبارك وساط– باسم المرعبي– جرجس شكري– فايز ملص– هدى حسين– صلاح حسن– جولان حاجي– أحمد الواصل– بيان الصفدي– محمد نجيم– علي حسين الفيلكاوي– محمد محمد اللوزي– عامر الرحبي– حكيم ميلود– غالية آل سعيد– هيفاء بيطار– عبدالعزيز الفارسي– ابتهاج الحارثي– شمسة الحوسني– أحمد المعيني– هلال المعمري– – هدى الجهوري– نوفل نيوف– عبدالرحمن بوعلي– دلدار فلمز– أثير محمد شهاب– حسن أوزال– محمد ميلاد– محمد الغزي– نزيه أبوعفش– منذر مصري– خليل النعيمي– الطيب ولد العروسي– وجدان عبدالاله.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية